Bordighera März 92
Florenz März 93
Siena 13–17 April
Rom Dezember 94
Piazza di Spagna Jan 95

Donatello.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/donatelloeineevo00past

Donatello.

Eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiet.

Von

Willy Pastor.

Gießen.
Verlag von E. Trenckmann.
1892.

Druck von Eugen Baum in Viernheim.

Vormort.

Es gab eine Zeit — sie ist noch nicht lange her — da waren unsere Gelehrten alle geistige Robinsons. Die Vertreter der einzelnen Wissenschaften standen sich fremd gegenüber, kein gemeinsames Interesse führte sie zusammen. Der höchste Wunsch jedes Einzelnen war, sich eine kleine, stille Hütte auf dem Gebiet oder Gebietchen zu bauen, das ihm am meisten zusagte. Darin schloß er sich von aller Welt ab, richtete sichs recht behaglich ein und kümmerte sich wenig darum, wenn sie sich da draußen einmal die Köpfe blutig schlugen. Höchstens sah er einmal von seinem Fensterchen aus dem Streit zu, im Schlafrock, mit der langen Pfeife. Aber selbst mit eingreifen in diesen Streit — nein, dazu war er nicht verpflichtet, das „schlug nicht in sein Fach." — Die Zeit dieses geistigen Eremitentums hat ihr Ende erreicht. Der „Bildungsphilister" ist zur komischen Figur geworden, der Specialismus liegt in den letzten Zügen. Die alten Ringmauern zwischen den wissenschaftlichen Gebieten fallen endlich, und so verschieden diese Gebiete sein mögen, auf allen ist die gleiche Saat gestreut, die Lösung Eines Rätsels beschäftigt alle modernen Gelehrten: es ist das Rätsel der organischen Entwicklung.

„Was ist organische Entwicklung?" Diese eine Frage durchzieht unser gesamtes öffentliches Leben. Unsere gesellschaft-

liche Entwicklung hat sie aufgeworfen. Wir fühlen, daß wir hier an einen Kreuzweg gekommen sind, daß wir uns für eine neue Richtung entschließen müssen. Die bisherigen Formen reichen nicht mehr aus, es gilt neue Werke zu schaffen. Doch wie sollen wir die Entwicklung weiter leiten? Was müssen wir thun, um sie lebensfähig, um sie organisch zu gestalten? — Die edelsten Geister aller Nationen grübeln über dieses Rätsel. Gelöst muß es werden, das wissen sie; die Sphinx, die es gestellt hat, kennt kein Erbarmen. Die eine Frage „Was nun?“ durchzittert alle Lande wie ein banger Ruf. Ein tausendfaches Echo antwortet ihr überall da, wo man noch denken kann. Und alle die Geister die sie sich vorher so fremd gegenüber standen, sie werden einig bei dieser Frage. Der Historiker wie der Mediciner, der Chemiker wie der Staatsgelehrte — in einem Punkt wissen sie sich eins. . . .

Auch auf dem Gebiet der Kunstlehre ist die Frage wiedergehallt, auch hier hat sie ein neues Leben erweckt. Man vergleiche einzig die verschiedenen Stoffkreise die unsere Kunsthistoriker bis vor Kurzem, und die sie jetzt beschäftigen. Ehedem beschränkt man sich mit Vorliebe auf die Blüteepochen; bei den einzelnen Künstlern legte man das Hauptgewicht auf die Werke ihrer reifsten Zeit. Der moderne Kunsthistoriker dagegen will nicht die fertigen sondern die werdenden Kunstwerke sehen. Die Werke aus der Blütezeit fesseln ihn weniger als die aus der Zeit des Reifens und des Welkens; bei den einzelnen Meistern aber sind es die Jugendwerke, denen er sein bestes Können weiht. Er verzichtet auf den bloßen Genuß — er kennt eine ernstere Frage. Die bisherigen Kunsthistoriker waren ästhetische Feinschmecker. Traten ihrer zwei vor ein Kunstwerk das sie beide fesselte, so schmalzten sie mit der Zunge und wechselten einen verständnisinnigen Blick. Dann ergingen sie sich in gemütvollen Betrachtungen über das Schöne in der Kunst, über

das Häßliche, das Erhabene — darüber hinaus machten sie keinen Schritt. Welcher moderne Gelehrte möchte sich mit einer solchen Kost zufrieden geben? —

Man versteht den Titel den ich der vorliegenden Abhandlung gab: „eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiet". Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte versuchte ich an einem bestimmten Fall das Problem klarzulegen, das unsere Zeit so sehr in Aufregung hält. Daß Donatello im Mittelpunkt einer solchen Abhandlung steht, wird man begreiflich finden. Er ist der große Künstler der Zeit, in der das hinsiechende Mittelalter den letzten Waffengang mit dem neuen Geiste wagte. Nicht viele Künstlerpersönlichkeiten bieten in ihrer Entwicklung soviel des Anziehenden wie Donatello, der sich aus der tiefsten Gothik zum Renaissanceideal durcharbeitete — um mit Gestalten im Geiste des spätesten Verfalls zu enden.

Aber auch in rein kunsthistorischer Beziehung ist die Beschäftigung mit Donatello noch fruchtbar genug. Über wenige Künstler zwar ist soviel gedacht und geschrieben worden wie über Donatello, aber über wenige auch gehen die Ansichten so weit auseinander als eben über ihn. Donatello ist der ausgesprochene Liebling des modernen Publikums. Jedes Museum setzt seinen Stolz darein ein Werk von ihm zu besitzen. In allen Winkeln Italiens fahndet man nach solchen Werken, und sobald man eines gefunden hat oder glaubt gefunden zu haben kann man sicher sein, daß es mit der größten Aufmerksamkeit geprüft wird. Parteien bilden sich für und wider, man bespricht das Werk eingehend und bei jeder Besprechung äußert man sich über den Entwicklungsgang Donatellos. Die Litteratur üben diesen Künstler schwillt so aufs Unübersehbare an — und doch hat man sich über seine Entwicklung selbst in den Haupt-

punkten noch nicht einigen können. Der Grund dieser seltsamen Erscheinung liegt meines Erachtens darin, daß man sich noch nicht genügend von der alten Betrachtungsweise befreit hat. Dem Problem des Donatello kann man vom schöngeistigen Standpunkt aus nicht beikommen, man muß es physiologisch, ja medizinisch behandeln. — Das ist der Weg auf dem der Verfasser der nachfolgenden Blätter an seine Aufgabe herantrat. Gegenstand der vorliegenden Abhandlung ist: der „Fall Donatello", Ziel: die Diagnose dieses Falles.

Das Urteil der Fachmänner mag darüber entscheiden, ob mir die Lösung dieses Problemes gelungen ist.

Gießen, December 1891.

Willy Pastor.

I.

Nicht selten begegnet der Kunsthistoriker unserer Tage dem Vorwurf, daß er in der Darstellung die einzelnen Entwicklungsphasen zu schroff sondere. Auf Jahr und Tag, heißt es, könne man die Entstehung einer Epoche nicht bestimmen. Die Grenzen seien fließend, unmerklich gehe eine Periode in die andere über. — Unbedingt wird man der letzten Behauptung beipflichten müssen; die Forderung jedoch, demgemäß jede feste Abgrenzung der Epochen zu unterlassen, ist entschieden ungerechtfertigt. Ein rechtes Geschichtswerk ist allemal auch ein Kunstwerk, denn die Geschichtsschreibung ist eine Kunst. Aber diese Kunst hat ihre höchste Blüte noch nicht erreicht. Was ist da natürlicher, als daß sie alle Merkmale einer noch steigenden Kunst an sich trägt? Die Skulptur, die noch am Anfange ihrer Entwickelung steht, gibt harte Umrisse. Die Malerei kennt ein abgetöntes, harmonisch vertriebenes Colorit erst dann, wenn sie ihren Höhepunkt erreicht hat; vorher stellt sie die Farben ungebrochen nebeneinander. Will man es da dem heutigen Historiker verdenken, wenn er seine Erzählung in feste Kapitel absondert? Kann man von ihm etwas anderes als Lokalfarben und harte Zeichnung erwarten? Ja wäre es für ihn überhaupt vortheilhaft, wollte er die Schilderungen in schroffen Conturen aufgeben? Nichts ist für den Anfänger der Zeichenkunst gefährlicher als die „geniale Skizze."

Man unterscheidet gern zwei Hauptströmungen in der Kunst des Abendlandes: eine romanische und eine germanische. Die romanische ist farbenfroher; sie stimmt wohl die Farben gegeneinander ab, vermeidet allzustrenge Gegensätze, aber sie läßt doch den einzelnen Farben ihre individuelle Geltung. Der germanische Sinn liebt im Gegenteil den zarten Übergang; eine Farbe dominirt, alle andern schmiegen sich ihr an.

Denselben Unterschied (er ist etwas scharf gezogen, ist er doch im Sinne unserer heutigen Geschichtsbetrachtung) bemerken wir in der modernen historischen Darstellung. Wie der romanische Maler seine Farben, so sondert der romanische Historiker die einzelnen Epochen möglichst scharf. Noch mehr. Die einzelnen Epochen lösen sich bei ihm auf in die Biographieen der Männer, die ihre Zeit am deutlichsten spiegeln. Ja selbst in solchen Biographieen kann er es nicht über sich bringen, in steter Darstellung die psychologische Entwickelung des Helden zu geben. Sein Charakter wird in einzelnen fest umrissenen Zügen angedeutet: Wie Farbentöne stehen da jene „nirgends und doch überall wahren" Anekdoten zusammen, scheinbar zusammenhangslos, und doch gibt das Ganze ein sprechendes Bild der Persönlichkeit.

Das Ideal des germanischen Historikers ist anderer Art. Er möchte am liebsten die einzelnen Persönlichkeiten ganz aus dem Spiel lassen, den Grundzug ihres Wesens unmerklich in das Streben ihrer Zeit überleiten, die Zeiten selbst leise in einander verweben und in der Färbung nach dem Grundton stimmen, der sein eigenes Innere durchzieht. Er will es — denn noch haben wir keinen Gelehrten, der auf wissenschaftlichem Gebiete entsprechendes leistete, wie Rembrandt auf künstlerischem. Noch stehen wir am Anfang der Entwickelung und müssen scharf zeichnen; noch haben wir keine Kunstgeschichte sondern nur eine Künstlergeschichte.

Was wir aber bereits können und sollen, das ist die gerechte Abschätzung der einzelnen Künstlerindividualitäten untereinander. Die Zeiten eines Vasari, der begeistert immer von dem Künstler spricht dessen Biographie ihn gerade beschäftigt, sind vorbei. Wir können bereits an eine „vergleichende Biographik" denken und uns bei jedem Künstler fragen: Was hat seine Thätigkeit für die allgemeine Kunstentwickelung zu bedeuten? Wie verläuft in diesem allgemeinen Entwickelungsgang der besondere seiner Kunst? Eine gewissenhafte, vorurteilsfreie Beantwortung dieser Fragen ist die erste Bedingung, den Aufgaben der Kunstgeschichte gerecht zu werden.

Schon liegt eine Anzahl von Künstlerbiographieen vor, die ihr Thema in diesem Sinne behandeln. Sie bilden die Grundquadern, auf denen sich das Gebäude der Geschichtsschreibung allmählich erheben soll. — Nichts ist bei einem Baue so wichtig, als eine sichere Fundamentirung. Ein minderwertiger Grundstein vermag eine ganze Mauer unsicher zu machen. Sollen Künstlerbiographieen die Grundlage abgeben für eine Kunstgeschichte, so kommt alles auf die ästhetische und historische Zuverlässigkeit der Biographieen an. Zeigt sich hier ein Fehler, so ist es die Pflicht des Historikers darauf aufmerksam zu machen, muß es sein vor der Umwertung eines liebgewordenen Wertes nicht zurückzuschauen.

Eine solche Umwertung ist die Aufgabe der vorliegenden Abhandlung. Sie betrifft einen Künstler der Frührenaissance, den Florentiner Donatello. Eine moderne Zeitströmung hat diesen Bildhauer zu einer Beurteilung gelangen lassen, die, wenn sie sich zu einem festen Werte gestaltet, der historischen Betrachtung zum größten Nachteil gereichen könnte. Justi sagt in seinem „Velazquez" halb scherzhaft, die Anhänger der Beeinflußungstheorie" könnten bei gutem Willen selbst bei einem Bonarroti soviel finden, daß der gläubige Leser zuletzt ausriefe:

„Was ist nun an dem ganzen Kerl Original zu nennen?“ Man ist auf dem besten Wege einen solchen Michelangelo zu konstruiren. Man sehe moderne Gegenüberstellungen des Meisters der Sixtina mit Donatello. Was bleibt ihm eigentlich übrig? Ihm verdankt er den Impuls zu seinen gewaltigen Köpfen, nur daß er nicht statutarisch-monumental sondern bombastisch-heuchlerisch (!) denkt. Der eigentümlich schwerathmige, von verhaltener Leidenschaft zuckende Ausdruck, das „terribile,“ geht ganz auf Donatello zurück. Michelangelo hat ihn bloß wiederholt, wobei er natürlich in den Fehler aller Epigonen verfiel und das einmal glückliche Erfaßte überall, auch wo es nicht hingehört, wiederholt. Sein Moses ist ein Plagiat des donatelloschen Johannes, der Gigante ist ein Nachkomme des Georg, die allegorischen Figuren an den Mediceergräbern sind in dem römischen Tabernakel vorgebildet, der taumelnde Wüstenprediger lebt in dem taumelnden Bachus wieder auf. . . . „Was ist nun an dem ganzen Kerl Original zu nennen?“ Es fehlt nicht viel, und man sieht in Michelangelo einen ziemlich talentlosen, sklavischen Nachahmer des Donatello. Gegenüber solchen Anschauungen ist es doch an der Zeit sich einmal die Thätigkeit Donatellos unter einem anderen Gesichtspunkt anzusehen, als die Geburtstagsgratulanten 1886 es thaten.

Um ein Urteil über die allgemeine Bedeutung Donatellos zu formuliren, hielt ich es nicht für nötig in einem einleitenden Kapitel, wie dies gewöhnlich geschieht, einen Abriß der italienischen Kunstgeschichte vor Donatellos Auftreten zu geben. Mit einem solchen Überblick ist für das allgemeine Urteil nichts gewonnen. Die italienische Gotik und Frührenaissance sind selbst Phänomene, über die man sich erst Rechenschaft zu geben hat. Es waren

demnach vor allem die Gesichtspunkte aufzustellen, die bei einer Beurteilung solcher größeren Erscheinungen maßgebend sind. Der Anlage des Ganzen entsprechend konnte dem zweiten Abschnitt, der diese Ausführungen enthält, nur ein verhältnismäßig kleiner Raum zugewiesen werden. Doch hoffe ich, daß die Prinzipien auch in dieser kurzen Fassung immerhin deutlich erkennbar sind. Bei anderer Gelegenheit werde ich des Näheren darauf zurückkommen.

Die Hauptaufgabe bestand in der Darstellung der künstlerischen Entwickelung Donatellos. Daß kein Grund vorhanden ist, irgendwie von der bestimmten Abgrenzung einzelner Perioden abzusehen, erläuterten wir bereits. Es handelte sich nur darum: nach welchen Prinzipien sind die einzelnen Abschnitte zu sondern? Wir glauben, daß hier ausschließlich die Werke, nicht das Leben Donatellos in Frage kommt. Eine Gliederung bei der die Lebensgeschichte die entscheidenden Wendepunkte abgäbe, wäre nur dann gerechtfertigt, wenn man bewiese, daß jede neue Umgebung auf einen schaffenden Geist ihren Einfluß ausübt. Diese Behauptung aber wird niemand im Ernst aufstellen wollen. Man kann einen wirklich produktiven Geist in jede Umgebung verpflanzen, er wird sich doch überall nur das aneignen, was seiner inneren Natur entspricht. Will man behaupten, zwei qualitativ verschiedene Samenkörner ließen dieselbe Art entstehen, wenn ihnen nur die gleichen chemischen wie physikalischen Bedingungen zukämen? Gerade die Lebensgeschichte Donatellos zeigt das Widersinnige jener Behauptung. Als etwa achtzehnjähriger junger Mann befand sich der Künstler in Rom. Er unternahm die Reise seinem Freunde Brunnelleschi zulieb, der in Rom die alten Bauten studiren wollte; ihm selbst stand die Antike noch völlig fern. Wir bemerken daher in seinen ersten Werken noch keinerlei Spuren einer Kenntnis des Altertums, obgleich wir wohl annehmen können daß Brunelleschi seinen jüngeren Freund

auf die Kunstschätze des Altertums aufmerksam machte. Man hat auf diese negative Thatsache hin die ganze Reise in Frage stellen wollen: Ein Verfahren, das von großer Consequenz aber geringem Scharfblick zeugt. Man betrachte nur die ganze Zeit die Donatello hervorbrachte: Die Renaissance kannte lange die alte Kunst ehe sie sich ihrer annahm. Und als man sich ihr endlich näherte, da sah man nur die Motive, die dem jedesmaligen Punkte der eigenen Entwickelung entsprachen. — Die Bekanntschaft eines Künstlers mit einer neuen Umgebung hat nicht notwendigerweise einen Umschwung seiner Kunstweise zur Folge. Ist es trotzdem der Fall, so bleibt immer noch zu entscheiden, ob der Umschwung zu jenem Wechsel der Umgebung in einem passiven oder activen Verhältnis steht. Hält man aber den Künstler von Einflüssen so abhängig, daß man mit der Beseitigung eines „Einflusses" seinen Entwicklungsgang wesentlich geändert glaubt, so denkt man wie jener Handwerksbursche, der eine Donauquelle mit der Hand bedeckend meint: „So, jetzt werden sie sich in Wien wundern, wenn sie auf einmal kein Wasser mehr haben."

Über die einzelnen Perioden die sich mir bei der Betrachtung der Werke ergaben sowie über die genauere Datirung der Werke nach stilistischen Gründen ist einleitungsweise nichts zu sagen. Wo ich von der Tradition abzuweichen genötigt war, habe ich mich an Ort und Stelle darüber gerechtfertigt.

II.

Es gibt keinen zuverlässigen Weg sich über das Wesen einer geistigen Erscheinung klar zu werden, als die Beobachtung des Menschen, des Volkes, der Zeit, die sich damit beschäftigten. In seiner Vorliebe für bestimmte Erscheinungen bekennt der Mensch sein eigenes Innere. Jede seiner geistigen Äußerungen ist ein Geständnis seiner Natur, und hat man erst diese verstanden, so begreift man auch jene. Was bei dem Einzelnen im Kleinen, das ist bei einem ganzen Volk, bei einer Epoche im Großen der Fall. Es gibt eine Volksindividualität, es gibt eine „säculare Stimmung"; sie entsprechen durchaus dem Charakter, der Gemütsart des Einzelnen und die geistigen Neigungen ganzer Völker und Zeiten sind ebensowenig zufällig als die eines Menschen. Der Psychologe sucht die Individualität des Einzelnen, der Kulturhistoriker die des Volkes und der Epoche zu erklären: ihre gemeinsamen Betrachtungen geben einen festen Anhaltspunkt zum objektiven Verständnis der geistigen Gebiete selbst.

Ein Beispiel mag das Gesagte erläutern. Es handele sich darum die Philosophie als objektive Erscheinung zu erkennen. Zunächst: Wie entsteht ein philosophisches System?

Einem echten Philosophen drängt sich bei der Betrachtung der Dinge immer und immer wieder ein Gesichtspunkt auf. Was er auch sieht und denkt, er sieht und denkt es unter dem einen Gesichtspunkte — dem Grundgedanken auf dem sein System allmählich ersteht. Was bedeutet dieser Grundgedanke? Man hat die Erscheinung pathologisch aufgefaßt und in jedem philosophischen Prinzip eine fixe Idee vermutet. Damit ist die Sache nicht erklärt; das Problem liegt tiefer. Man beobachte den Philosophen selbst, man suche ihn aus seinem Leben, aus seiner Zeit heraus zu begreifen. Hat man ein klares Bild seiner Persönlichkeit, so frage man sich nach dem Wesen seines Principes, nach dem Gedanken den dies Wort umhüllt. Nun vergleiche man beide. Das ursächliche Verhältnis wird klar: Im Grundgedanken seines Systems bringt der Philosoph sein eigenes Innere zum Ausdruck; ein philosophisches Princip ist ein Geständnis, ein Zugeständnis unfreiwilliger Art. Fr. Th. Vischer schildert in seinem Roman „Auch Einer" die Persönlichkeit eines philosophisch veranlagten Sonderlings, dem die Natur eine bedenklich zu Erkältungen geneigte Constitution verliehen hat. Ein Tagebuch, eine Novelle und verschiedene litterarische Skizzen gestatten uns einen Blick in das Gedankenleben dieses Sonderlings. Er hat ein philosophisches System entworfen. Grundprincip: Die Welt ist eine Erkältung des Absoluten; hinter allen unsern Handlungen stets als treibende Kraft — der Katarrh. Ein sonderbare Schwärmer dieser „A. E.", aber ein echter Philosoph.

Aber was kann den Philosophen bewegen, den Grundgedanke seines eigenen Innern zum Grundgedanke des Alls zu machen? Die Art und Weise wie die Philosophen ihr System entwickeln gibt darauf Antwort. Bei aller Uneinigkeit stimmen sie nämlich in diesem Punkte überein: es gibt kein Ding der Welt, das sich nicht ihrem Grundgedanken

zwanglos anpaßte. Das ist die große Behauptung zu der die mehr oder minder umfangreichen Ausführungen ihrer Systeme den Beweis erbringen sollen: Ihre eigene innere Konstitution ist die Konstitution des Weltalls. Ist die Welt gesund eingerichtet, so sind auch sie es; sind sie aber krank, nun so ist die ganze Welt krank. Ein philosophisches Prinzip ist ein Geständniß, ein philosophisches System ist eine Rechtfertigung.

Wer sich rechtfertigt, klagt sich an. Man philosophirt nicht, wenn man nicht irgendwie ein schlechtes Gewissen hat. Der „Wille zum System" ist ein bedenkliches Symptom für den Einzelnen. Nicht minder für das Volk. Was dem Einzelnen die Vorliebe für einen Grundgedanken, das ist dem Volk die Vorliebe für die Philosophie überhaupt. Man vergegenwärtige sich, wann die Philosophie ihre höchsten Triumphe feierte. Es waren von jeher Zeiten tiefsten politischen Verfalls.

Wie die Philosophie, so wird auch die Erscheinung der Kunst am ehesten verständlich aus einer Betrachtung der Zeiten und Personen die sie vornehmlich pflegten. Besonders klar wird das Problem, betrachtet man kulturgeschichtliche Phasen in denen die Blüthe der Kunst derjenigen der Philosophie folgt. Solche Wendepunkte gehören zu den erfreulichsten Erscheinungen für den Kulturhistoriker. Folgt er den Schicksalen eines Volkes dem er nahe genug steht um alle Begebenheiten mit ihm durchzufühlen, und kommt er dabei an einen solchen Punkt, so überschleicht in das eigentümliche Gefühl des Genesenden der nach schwerer Krankheit doppelt den Wert des Lebens erkennt.

Das Schwinden der spezifisch philosophischen Kraft im Geistesleben eines Volkes äußert sich vor allem in zwei Symptomen. In dem einen erkennt man noch die Spuren der alten Neigung. Es ist, kurz gesagt, die Scholastik: der letzte verzweifelte Versuch die sinkende Philosophie zu retten. Parellel

der Scholastik aber geht der Mysticismus*). In ihm zeigt sich ein neues Symptom. Treibt die Scholastik alle Schlüsse auf die Spitze, so stumpft die Mystik den „Willen zum System" ab; handelt die Scholastik mühsam verstandesgemäß, so verläßt sich der Mysticismus durchaus auf den Trieb des Instinktes. Damit bereitet der Mysticismus den Umschwung zur Kunst vor. Die Kunst nämlich, und das ist das unterscheidende Merkmal, schafft instinktiv, die Philosophie verstandesgemäß; jene erzeugt organische Wesen, diese präparirt Homunkulusgestalten.

Läßt die Kunst im Allgemeinen auf einen gesunderen Organismus schließen, so sind noch zwischen den einzelnen Künsten Unterschiede zu machen. Die Architektur stellt einen anderen physiologischen Typus dar als die Malerei, die Malerei einen anderen als die Musik. Daher die Vorliebe jedes Volkes für die eine oder andere Kunst. Nur eine Kunst kann zeitweilig herrschen, alle andere müssen sich ihr unterordnen. Ganz natürlich. Ist ein Volk durch seine allgemeine Stimmung

*) Als ein Beispiel zur Erläuterung dieses Entwicklungsganges verweise ich auf die Anfänge der Renaissancekunst in Italien. Thode weist den innigen Zusammenhang nach zwischen der mystischen Bewegung des Franz von Assisi und den ersten Anfängen der neuen Kunst. Leider versäumt es Thode jene mystische Bewegung selbst psychologisch tiefer zu untersuchen; bei seiner persönlichen Stellung zu dieser Weltanschauung ist das jedoch nicht anders zu erwarten. Vollständigere Antworten auf die hier vorliegenden Frage gab Nietzsche. Bereits in seinem Erstlingswerk der Geburt der Tragödie, versucht er den Verfall der Kunst zur Philosophie an dem Beispiel der altgriechischen Kultur darzustellen (Äschylus, Sophokles, Euripides, Sokrates). In vielen Aphorismen seiner späteren Werke ergänzt und berichtigt er seine ersten Ausführungen. Diese meist kurz gehaltenen Aphorismen werfen oft so scharfe Lichter auf die dunkelsten Fragen der Kunst, daß man nur das Geschick bedauern kann, welches uns seine „Physiologie der Kunst" vorenthielt.

auf die Pflege einer bestimmten Kunst gedrängt, so kann es eben alles nur unter dem Gesichtspunkte dieser einen Kunst betrachten. Alle Künste müssen sich dem fügen, und so entstehen unter den Künsten verschiedene Stilarten. Die Malerei kann auf diese Weise architektonischen Charakter tragen, sie kann musikalisch, ja philosophisch werden. Es gibt gemalte Dissertationen wie es gemalte Symphonien gibt. Diese Fähigkeit der Künste einander zu nähern ist es auch, die den Uebergang von der einen zur anderen vermittelt. Die sinkende Architektur z. B. wird malerisch, die Malerei sucht schließlich musikalische Effekte, die alternde Musik beginnt zu philosophiren. Man kann die Beobachtung machen, daß eine Kultur, die frei von äußeren Einwirkungen in regelmäßig physiologischer Entwicklung eine Kunstperiode durchlebt, die Architektur vor der Skulptur, diese vor der Malerei, diese vor der Musik zur Blüte bringt. Dies ist der normale, nach festen physiologischen Gesetzen geregelte Gang. Jede einzelne Kunst macht demgemäß verschiedene Perioden durch, die im Kleinen die große Reihenfolge aller Künste wiedergeben. Man könnte danach die verschiedenen Stadien der Entwicklung als „architektonisch" „malerisch" u. s. w. charakterisiren. Doch da ein solches Verfahren leicht in den alten Fehler schematischer Systematik zurückführen würde, so empfiehlt es sich der Kunstbetrachtung eher, jede einzelne Kunst für sich nach ihrer physiologischen Entwicklung einzuteilen. Versuchen wir das bei der Kunst die uns hier zunächst angeht, bei der Plastik.

Ueberblickt man die Stadien, welche die regelmäßige Entwicklung der Plastik bei einem und demselben Volk durchmacht, so muß es auffallen, wie verschieden die Künstler der einzelnen Epochen, die doch als Kinder desselben Volkes alle den gleichen Typus vor Augen hätten, den menschlichen Körper auffaßten. So lassen sich in der griechischen Kunst, an deren organischer

Entwicklung niemand zweifelt, im wesentlichen vier verschiedene Typen in der Darstellung des menschlichen Körpers unterscheiden. Sie entsprechen den Epochen der Frühkunst und der sie vorbereitenden Zeit einerseits, der Spätkunst und der Decadence andrerseits. Suchen wir nach Beispielen welche uns die einzelnen Charaktere bildlich vorführen, so finden wir die häufigsten und reinsten Belege für die Zeit der ältesten Kunst. Hier nämlich, wo die individualisirenden Ausdrucksmittel der Kunst noch nicht ausgebildet sind, fallen die nationalen Unterschiede fast ganz fort. Hat man erst die technischen Mittel sich ganz angeeignet, so treten nationale Fragen hinzu; und was bei dem einen Volk noch Blüte ist, das ist bei dem andern schon beginnender Verfall. Man stelle die Kunst der härteren Dorer derjenigen der Jonier gegenüber. Früh- und Spätkunst repräsentiren in jenem Fall Polyklet und Lysipp, in diesem Phidias und Praxiteles. Das Körperideal des Phidias stände in der Entwicklung der peloponesischen Kunst noch hinter dem des Polyklet, während Polyklet in der attischen Kunst dem Phidias vorangehen müßte. Doch von diesen nationalen Fragen wollen wir absehen und nur die Entwicklung der Skulptur im Großen und Ganzen betrachten.

Als Beispiel für die erste Periode, die der Vorbereitung, diene der Apoll von Tenea. Denken wir uns daneben irgend ein Werk späterer Kunst, etwa den Hermes des Praxiteles, so ist es nicht schwer das Eigentümliche des ältesten Körperideals zu bemerken. Auf die kürzeste Formel gebracht könnte man sagen, das Wesentliche solcher Statuen wie des Apoll von Tenea sei der absolut feste natomische Bau. Alle Muskeln die angegeben sind werden mit den schärfsten Conturen umrissen. Jede Linie ist hier Nerv. Doch auf die Darstellung der Muskulatur scheinen diese Künstler weniger Wert zu legen. Der Knochenbau, der den eigentlich festen Halt des Körpers

ausmacht, soll vor allem erkennbar sein. Man sehe wie eng sich an den Extremitäten die Muskeln an die Knochen anlegen, wie scharf am Torso beispielsweise die Rippen hervortreten; bei allen Statuen der frühesten Kunst ist der Contur des Brustkastens hervorgehoben, während in späteren Zeiten diese Zeichnung unter der darüber liegenden Muskulatur verschwindet.

Umfaßt man alle solche Einzelheiten als anatomische Merkmale, so läßt sich ihnen als physiologisches Moment die Haltung des Körpers gegenüberstellen. Sie entspricht genau dem äußeren Bau des Körpers: ein festes, sicheres Auftreten, das sich vor allem darin zeigt, daß das Körpergewicht in gleicher Weise auf beide Beine verteilt ist. Diese Energie der Haltung ist es, welche die Werke der frühesten Kunst am auffallendsten charakterisirt. Wir werden sehen, wie der Grad dieser Energie mehr und mehr nachläßt je älter die Skulptur wird. Die Analogie dieser Entwicklung mit der Reihenfolge der Künste im Großen wird man nicht bestreiten. Mindestens gibt man bereits allgemein zu, daß die Architektur die energischste, die Musik die weichlichste aller Künste sei. Architektur und Musik aber bilden die beiden Endpunkte jener Reihenfolge.

Als Typus der Blütekunst können wir die Idealgestalten des Polyklet aufstellen (man halte sich etwa an den Doryphoros in Neapel). Der Umschwung der anatomischen Auffassung besteht darin, daß der Knochenbau weniger, die Muskulatur mehr betont wird. Doch ist der Knochenbau immerhin noch kräftig. Das unterscheidet die Werke der Blütekunst von jenen Skulpturen welche die noch einmal auflodernde Verfallzeit erscheinen läßt. Man denke nur an das Körperideal des Barock: die Muskulatur ist hier aufs äußerste betont, aber es fehlt das Knochengerüst; daher das Schwere, Dumpfe aller dieser Statuen, daher auch das Convulsivische aller ihrer Bewegungen. In der Haltung zeigt der Körper der Blütekunst noch vollkommene

Energie, doch ist die Stellung schon nicht mehr so gleichmäßig: eines der Beine ist mehr belastet als das andere.

Alle diese Merkmale um einen Grad mehr dem blos Graziösen Anenergischen genähert, und wir haben die wesentlichen Eigentümlichkeiten des Körperideales der dritten Periode. Die Gestalten des Lysipp verdeutlichen dieses Stadium. Die anatomische und physiologische Bildung zeigen das Resultat einer weniger kräftigen Innervation. Alle Linien werden weicher und biegsamer, scharfe Kanten sind vermieden, das Knochengerüst ist völlig überdeckt, die ganze Gestalt ist schmal und schlank geworden. Selbst die Muskulatur verliert mehr und mehr ihre Zeichnung. Eine Fettschicht, die immer mehr zunimmt lagert sich zwischen Haut und Muskel und verallgemeinert alle Umrisse. Einigen Ersatz für den Mangel an scharfen Linien bieten malerische Effekte: die einzelne Körperteile werden so modellirt daß sie einen kurzen Schatten werfen und dadurch mindestens eine scheinbare Abgrenzung erhalten (am schärfsten bringt dieses Prinzip zur Ausbildung der Barock, die malerische ja musikalische Epoche der Skulptur).

Nun beachte man vollends die Haltung. Zunächst am Oberkörper: Die Brust wird flach, der Rücken biegt sich vor; bei der ältesten Kunst ist die Brust gewölbt, sie tritt zwischen den zurückgezogenen Armen frei heraus, am Rücken sind alle Muskeln fest gespannt. Noch mehr. Vergleicht man die Verhältnisse von Brust und Bauch, so bemerkt man im ersten Stadium (Apoll von Tenea) eine entschiedene Betonung der Brust; die Bauchpartie ist nebensächlich behandelt, fast ausgehöhlt, sodaß die Konturen des Schenkelansatzes ebenso deutlich hervortreten wie die des Brustkorbes. Die Blütekunst hebt diese Ungleichheiten auf und behandelt Brust und Bauch gleich energisch. Es ist überraschend, mit welcher Konsequenz nun die sinkende Kunst mehr und mehr die Bauchpartie betont,

die Brust zurücktreten läßt. Schon das ist dafür bezeichnend, daß man jetzt lieber den weiblichen Körper darstellt. Der weibliche Körper trägt alle Eigentümlichkeiten der Spätkunst: weichere Linien, Mangel an scharfen Contrasten und jenes ungleiche Verhältniß von Brust und Bauch das man bei bekleideten Statuen noch durch einen hohen Gürtelansatz besonders hervorhebt (typisch seit Skopas).

Physiologisch betrachtet zeigt das neue Körperideal eine geringe Respirationsthätigkeit; ein geringerer Grad von Energie, große Mattigkeit herrscht in allen diesen Gestalten. Dem entspricht die Stellung des Körpers. Die Füße treten nicht mehr so bestimmt und fest auf; bei Praxiteles brauchen die Figuren meist eine Stütze, auf ihre eigenen Beine können sie sich nicht mehr verlassen. Das bezeichnendste aber ist die ungleiche Belastung beider Beine. Das allgemeine schwächere Körpergefühl verlangt eine Ausspannung der Muskeln. Auch beim Stehen will man den Aufwand physiologischer Funktionen möglichst verringern. Indem man nun die ganze Last des Körpers auf das eine Bein verlegt, befreit man das „Spielbein" von jeder unmittelbaren Thätigkeit. Aber auch das „Standbein" soll möglichst wenig thätig sein. Man erreicht das, indem man die aktiv physiologische Funktion in eine passiv mechanische verwandelt. Der Körper wird in verschiedenen Contraposten so angeordnet, daß er nach den einfachen Gesetzen der Statik im Gleichgewicht bleibt.

Die volle Ausbildung dieses Prinzipes sah die Weltgeschichte der Kunst nur einmal: zur Zeit der Gothik. Da diese Kunstentwicklung den Ausgangspunkt der Thätigkeit Donatellos bildet, so mag ein näheres Eingehen auf dieses Problem hier gestattet sein.

Man hat zur Erklärung der italienischen Gothik eine Einwirkung des Nordens vorausgesetzt (freilich ohne zu er-

klären, wie denn der Norden zur Ausbildung des gothischen Körperideals gelangte). Will man durchaus einen Einfluß konstatiren, so könnte man schließlich auch von einer Nachahmung und selbstständigen Weiterbildung der verfallenen Antike reden. Doch wird man sich über die eigentliche physiologische Bedeutung der gothischen Typen klar, so versteht man daß nicht allein Italien, sondern auch die einzelnen nordischen Ländern selbstständig, in voller Unabhängigkeit von einander zur gothischen Skulptur gelangten.

Anatomisch betrachtet ist das neue Ideal eine durchaus organische Weiterbildung dessen, was in den Gestalten des Praxiteles bereits immanent lag. Lange schmächtige Gestalten, der Körperbau ohne feste Zeichnung, sämmtliche Linien in allgemeinen Rundungen. Vor allem macht sich die gleichmäßige Haltung aller gothischen Statuen bemerklich, jene oftgenannte und unerklärte „geschwungene ausgebogene Stellung." Sie resultirt einzig daraus, daß die gesammte Körperlast auf einem Bein ruht, daß aber dieses Bein nicht physiologisch thätig ist, sondern nur wie ein Sockel einen Körper trägt der sich nach einfach statischen Gesetzen im Gleichgewicht hält.

Betrachten wir diese Stellung im Einzelnen.

Beispiele für die verschiedenen Fälle entnehmen wir den Reliefs an Ghibertis erster Broncethür für das Florentiner Baptisterium. Wir sind zu dieser Wahl berechtigt, denn in seiner Körperbildung ist Ghiberti noch durchaus Gothiker. Was ihn von der traditionellen Kunstweise allein unterscheidet, das ist die psychologische Motivirung mit der er jede an sich conventionelle Stellung rechtfertigt.

Wir sagten, alle Eigentümlichkeiten der gothischen Haltung seien das Resultat einfach mechanisch-statischer Gesetze die sich aus der einseitigen Belastung eines der Beine von selbst ergäben. Prüfen wir die Consequenzen die dieses Motiv verlangt. Das

Standbein sei das rechte. Der lastende Oberkörper biegt die rechte Hüfte stark nach außen. Dadurch erhält diese Seite ein Uebergewicht. Eine Ausbiegung der linken Schulter, derjenigen der rechten Hüfte entsprechend, wird notwendig. Wollte sich nun der ganze Oberkörper nach links beugen, so wäre eine Belastung des Spielbeines unvermeidlich. Hier erhält, die letzte Consequenz, der Kopf seine Richtung: in demselben Verhältnis als das Spielbein nach links gewendet ist senkt er sich nach rechts. Beispiele für diese Art der Stellung geben an dem genannten Thore die Felder mit der Darstellung der Versuchung und der Taufe Johannis; in beiden Fällen ist die Gestalt Christi in der beschriebenen Weise angeordnet.

Wir gingen soeben von dem Fall aus, daß der Fuß des Spielbeines mit dem des Standbeines in der gleichen Ebene aufsetze. Das Spielbein kann jedoch auch hinter und vor dem Standbein aufsetzen und so die geschilderte gothische Stellung modifizieren. Nehmen wir zunächst das Motiv des zurücktretenden Spielbeines. Die Vorderansicht erleidet hier im Wesentlichen keine Abänderung. Um so charakteristischer wird die Profilansicht. Je mehr nämlich das Spielbein zurücktritt, um so mehr neigt sich die entsprechende Schulter nach hinten und der Kopf nach vorn. Gleichzeitig treten Hüfte und Bauch vor und der ganze Körper zeigt im Profil eine nach unten beschwerte convexe Linie. Bei Ghiberti sehen wir diese Stellung in der Seitenansicht im Relief der „Verkündigung" (Maria) und „Petrus auf dem Meere" (Christus); die Vorder- und Rückansicht geben zwei Soldaten in den Ecken des Reliefs der „Händewaschung".

Das Gegenbild dieser Stellung gibt das Motiv des vortretenden Spielbeines. Das linke Knie darf sich nicht beugen, da sonst das Bein belastet würde. Der Kopf fällt nach vorn, Bauch und Brust sinken ein und vom Scheitel bis zu den

Zehen des Spielbeines windet sich Eine concave Linie. Johannes bei der „Taufe Christi", der Satan in der „Versuchung" erläutern diesen Fall. —

Wir haben die allgemeine Entwicklung der Kunst kennen gelernt und sahen besonders den Typus sich herausbilden, der in der Jugend Donatellos das Ideal der Skulptur war. Sehen wir nun wie Donatello zu beiden sich stellt.

III.

Vasari hebt in einem jener Worte die seinem Werke eine dauernde Bedeutung verleihen, mögen im Einzelnen noch so viele Irrtümer nachgewiesen werden, als Hauptverdienst des Masaccio die feste Stellung hervor die er seinen Figuren gegeben habe. Er lasse die Personen, die früher kaum mit den Fußspitzen den Boden berührt, fest und sicher mit ganzer Sohle auftreten.

Mit welchem Rechte Vasari dieses scheinbar unwesentliche Motiv betont, ist nach unseren bisherigen Betrachtungen klar. Die Einführung dieser Neuerung bedeutet den Sieg der Renaissance über die Gothik, eine Verjüngung der Kunst von Praxiteles auf Polyklet. Nur das könnte man Vasari vorwerfen, daß er mit jenem Wort einem einzelnen zusprach was einer ganzen Zeit gehörte (ein verzeihlicher Irrtum für einen romanischen Biographen). Die Neuerung ging nicht von einem Einzelnen, Masaccio etwa, aus: Alle großen Meister der Übergangszeit sind unabhängig von einander dazu gelangt. Unter ihnen auch Donatello. Das Herausarbeiten dieses neuen Ideales bildet den Inhalt der ersten Periode im Schaffen Donatellos. Verfolgen wir den Weg den er hierbei einschlug.

Im Jahre 1406*) wird uns zuerst urkundlich der Name des Bildhauers Donatello (Donato scarpelator) genannt. Er ist an zwei Prophetenfigürchen beschäftigt, die den Spitzgiebel des zweiten nördlichen Domportales zu flankiren bestimmt sind. Anfang 1408 hat er beide vollendet. — Weiteres berichtet das urkundliche Material nicht.

Tritt man vor die „Porta della mandorla“ und betrachtet zunächst die Figur links, so möchte man zweifeln, daß die Arbeiten Donatellos wirklich aufgestellt seien: so wenig unterscheidet sich diese Figur auf den ersten Blick von den Durchschnittsskulpturen italienischer Gothik. Die Kopfwendung sentimental, der Blick ekstatisch, die Armhaltung verlegen. Suchen wir uns jedoch die Stellung zu erklären, so sehen wir hier bereits jenes Motiv das wir als charakteristisch für die neue Zeit voranstellten, leise angedeutet. Die Figur steht auf dem rechten Bein, das Spielbein tritt vor; von der gewöhnlich gothischen Behandlung dieses Themas weicht aber der Künstler dadurch ab, daß er das Spielbein überhöht und im Kniee beugt. Damit ist auch die Muskulatur des Spielbeines in

---

*) Für die Daten waren folgende Werke maßgebend:

H. Semper: „Vorläufer Donatellos,“ in Jahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft Bd. 3 S. 59 ff.

H. Semper: „Donatello, seine Zeit und seine Schule,“ Wien 1875.

G. Gaye: „Carteggio inedito,“ Florenz 1839—40, 3 Bd.

G. Milanesi: „Documenti per la storia dell' arte senese,“ Siena 1854—56, 3 Bd. (Band 2).

C. Guasti: „Il Pergamo di Prato,“ Florenz 1887.

B. Gonzati: „La basilica di San Antonio di Padora,“ Padua 1854.

Über die ältere Donatellolitteratur siehe Milanesi: „Catalogo delle opere di Donatello e Bibliographie etc.“ Florenz 1887. Die bedeutendsten neueren Erscheinungen finden sich unter den folgenden Anmerkungen.

Thätigkeit gesetzt. Noch mehr wird es dadurch belastet, daß das Standbein ziemlich weit zurücktritt. Die ganze Stellung ist neu und ungothisch. — Daß sie als solche nicht sogleich erkannt wird liegt zum größten Teil an dem altertümlichen Wurf des Gewandes. Hier zeigt sich Donatello noch ganz als Gothiker. Die Kleidung dient noch ausschließlich als Ausdrucksmittel eines edlen aber wenig energischen Formgefühles. Wie leblos hängt z. B. der Stoff an der linken Seite herab!

Deutlicher schon zeigt sich der neue Gedanke in der rechten Portalfigur. Angewandt ist das Motiv des zurücktretenden Standbeines. Das vortretende Spielbein zeigt die vorschriftsmäßige Krümmung — trotzdem stehen die Schultern in fast gerader Linie und der Oberkörper zeigt sich in voller Breitseite. Der Kopf, geradeaus und aufwärts gerichtet, deutet auf eine energische Innervation; eine Annahme die in der Stellung der Arme ihre Bestätigung findet. Zeigen die Arme in ihren Formen auch die etwas allgemeinen Umrisse der Gothik, so sind sie doch lebendig bewegt, sie scheinen das labil gewordene Gleichgewicht wieder herzustellen. Das Motiv der Anordnung ist der Gothik entlehnt: Der rechte Arme sinkt am Körper herab, während der linke im Ellbogen gebeugt sich über die Hüften anlegt. In den meisten Statuen seiner ersten Epoche hat Donatello dieses Motiv beibehalten. Es gewinnt dadurch eine besondere Bedeutung. Der Fortschritt des Meisters ließe sich hier allein Schritt für Schritt verfolgen. — Der Anlage des Körpers entspricht die des Gewandes. Die ideale Drapirung ist teilweise aufgegeben, das Gewand wird zum „Echo der Gestalt". Auf der Brust liegt es fast glatt an; am Unterkörper erscheinen zwar Curven, aber sie sind ins Lange gezogen. Man beachte, wie das vortretende rechte Bein auf die Faltengebung bestimmend einwirkt.

In derselben Zeit in der diese beiden Prophetenfigürchen entstanden,

soll Donatello eine Statue des Daniel für die Fassade von S. Maria del Fiore geschaffen haben. Dieses Werk glaubt man in einer Prophetenstatue im Innern des Domes wiedergefunden zu haben: „La paternità di Donatello mi sembra dubbio" bemerkt Tschudi*) zu diesem Werk. Man kann seinem Zweifel nur beistimmen. Die Statue ist unkünstlerisch im höchsten Grad. Der Körper ist von den Zehen bis zum Hals ganz nach dem Motiv des zurücktretenden Standbeines angeordnet; darauf ein Kopf, der, anstatt vornüber und seitwärts geneigt zu sein, starr und geradeaus gerichtet ist. Eine solche kritiklose Anordnung findet sich häufig bei anderen Meistern des Ueberganges (ich verweise auf die Statuetten des Silberaltars in der Domopera); bei Donatello läßt sie sich nicht denken. Nur ein Mangel an künstlerischem Instinkt kann eine solche Dissonanz unaufgelöst lassen. Bei längerem Ansehen wirkt die Figur höchst peinlich; man glaubt beständig, sie müsse das Gleichgewicht nach links verlieren. Die Zweifel mehren sich bei der Betrachtung des Details. Die manierte Bildung der Schriftrolle, die Gewandhäufung über der Brust, das plumpe Halten des aufgerafften Mantels sind Einzelheiten die auf jeden andern, nur nicht auf Donatello schließen lassen. Auch der Kopf, bei dem man am meisten die Hand Donatellos erkennen will, erweckt sehr starkes Bedenken. Die Bildung ist zu unsicher, zu allgemein. Von Ausdruck ist im Gesichte keine Spur; um die Augen spielt kein „ironisches Lächeln", sie sind vielmehr in der verlegenen Manier der Übergangszeit gebildet, halb byzantinisch, halb gothisch. (Analogien dieser spezifischen Formgebung finden wir vor allem bei Niccolò d'Arezzo. Käme es darauf an die Statue zu benennen, so würde ich entweder Niccolò selbst oder einen seiner näheren Schüler vorschlagen.)

Die Marmorstatue des David im Bargello, Donatellos erstes größeres Werk, setzt die Entwicklungsreihe fort, die von der ersten zur zweiten Portalfigur führt. Werden wir uns zunächst über die dargestellte Situation klar. Ein Moment nach der That ist zum Vorwurf gewählt. David hat den Riesen enthauptet; der Kopf ist vor seine Füße gerollt. Müßig läßt er nun die Schleuder herabgleiten. Die linke stemmt er,

*) J. v. Tschudi. „Donatello e la critica moderna," Turin 1887.

ausruhend und siegesbewußt zugleich, in die Hüfte; mit der rechten drückt er das Gewand an den Schenkel, den Erfolg seiner That noch einmal zu übersehen. Eben will er sich niederbeugen, als seine Aufmerksamkeit plötzlich abgelenkt wird (vielleicht durch den Beifallsjubel der Menge) und er mit freudig selbstbewußtem Blicke um sich sieht.

Fertig gestellt wurde die Statue erst 1416, der Anfang der Arbeit reicht jedoch zurück in das Vollendungsjahr der beiden Portalfiguren. Ein unbefangener Blick muß überzeugen, daß bereits in der früheren Zeit die Statue im Wesentlichen bei Donatello feststand, daß später nur die letzte Hand angelegt wurde. Der Anschluß an die rechte Portalfigur ist augenscheinlich. So zunächst in der Gesamtanlage des Körpers, die das Motiv des vortretenden Spielbeines streng durchführt, wobei die Concave von der linken Schulter zum rechten Fuß herrscht. Auch im Detail viele Übereinstimmungen: die Füße stehen bei beiden Figuren im gleichen Winkel zueinander, das zurücktretende linke Bein ist hier wie dort entblößt, die Arme sind gleich locker angeordnet. Endlich zeigt die ganze Körperbildung noch soviele wesentlich gothische Elemente, daß über die frühe Entstehungszeit des Ganzen nicht gezweifelt werden kann: das Gesicht mit dem bekannten Oval, die hoch angesetzten Brauen ohne rechte Verbindung mit der Nasenwurzel, die Arme ohne besondere Betonung der Gelenke in allgemeinen Umrissen gegeben. In der Behandlung freilich zeigen alle diese Teile einen neuen Geist: diese Schärfe der Modellirung, wie sie in den einzelnen Teilen des Gesichtes, in der Behandlung der Finger und Zehen hervortritt, kannte die Gothik nicht.

Das wesentlich Neue aber liegt in der Geschlossenheit der Komposition. Wir können im Allgemeinen behaupten, daß die Werke der Übergangszeit um so mehr eine geschlossene einheitliche Masse bilden, als ihr Schöpfer sich vom alten Geiste

emancipirte. Donatello erfaßte die neue Art der Kompoſition ſehr bald. Der enge Anſchluß des Gewandes in der Davidſtatue iſt ganz in dieſem Sinne gedacht. Selbſt wo eine größere Gewandanhäufung unumgänglich nötig iſt, wie bei dem herabfallenden Mantel, ſind tote Partien nach Möglichkeit vermieden. So zieht das vortretende rechte Beine die Falten ſtraff, wodurch dieſe zwar an Schönheit verlieren, die Körperformen aber um ſo mehr zur Geltung kommen. Wo ſich vollends das Gewand glatt anlegen kann, wie am Torſo, da treten die Formen klar hervor.

Überblicken wir das Ganze, ſo können wir wohl ſagen, daß die alten und neuen Elemente in dieſer Statue nicht unharmoniſch vereinigt ſind. Wir begreifen danach die Begeiſterung welche die Florentiner dieſem Werk entgegenbrachten. Als die Domopera im Jahre 1416 die Statue, die urſprünglich zur Bekrönung eines Strebepfeilers der Nebentribuna beſtimmt war, enthüllte, fand das Werk einen ſolchen Beifall daß man es im Stadthauſe aufzuſtellen beſchloß. Die Opera und die Zunftvorſtände wurden einig, und ſo kam es im Triumph in den Palazzo vecchio (ſpäter wurde es in die Galerie der Uffizien überführt, ſeit 1879 befindet es ſich im Nationalmuſeum). —

Sollte ich den weſentlichſten Punkt nennen der die Statue des David von rein gothiſchen Werken unterſcheidet, ſo würde ich auf die Geſtaltung der Bruſt weiſen. Eine conſequente Durchführung im gothiſchen Sinn hätte verlangt dieſen Teil mehr einwärts gebogen, der Geſamtanlage des Profils entſprechend, darzuſtellen. Statt deſſen ſehen wir den Bruſtkaſten gerade, voll, in einem Stadium der Einathmung. Dieſes weſentlich neue Motiv unterſcheidet auch das nächſte*) Werk Donatellos von Althergebrachtem: Es iſt der Crucifixus in Santa Croce.

*) Schmarſow, „Donatello", Breslau 1886 (S. 6).

Es lassen sich zwei Typen in der Darstellung des Gekreuzigten unterscheiden. In dem einen sehen wir den Leichnam gestreckt, in seiner vollen Breite; die Haltung des Rumpfes zeigt nichts von Erschlaffung, die Mienen sind mehr die eines Schlummernden als eines Toden. Im andern Falle sehen wir einen wirklich Toden am Kreuz. Der willenlose Körper folgt dem Gesetze der Schwere und sinkt zusammen, nur noch gehalten von den Nägeln an Händen und Füßen. Diesen Typus schuf die Gothik (oder vielmehr ein gothisches Formgefühl), jenen die früh versunkene staufische Kunst; beide jedoch haben uns keine Werke dieser Art hinterlassen die ganz ihrem Ideal entsprächen. Erst das allumfassende Quattrocento brachte beide Typen klar zum Ausdruck in den Crocifissi Donatellos und Brunelleschis. Man war sich des principiellen Unterschiedes dieser beiden Werke von jeher bewußt, Vasaris bekannte Anekdote beweist es. Das allgemeine Urteil schließt sich Vasari an und meint, Donatello habe einen Bauern ans Kreuz genagelt der mit Brunelleschis „persona delicatissima“ keinen Vergleich aushalte. Thatsächlich ist Brunelleschis Arbeit technisch die vollendetere. Der ganze obere Teil des Torso ist bei Donatello misraten. Aber man vergesse nicht, daß Brunelleschi bei seinem Typus die ganze Tradition der Gothik benutzen konnte, Donatello dagegen durchaus neu schaffen mußte. —

Der David war kaum begonnen, als ein neuer Auftrag an Donatello erging. Man hatte beschlossen die Statuen der vier Evangelisten in sitzender Stellung an der Domfassade aufzustellen. Zunächst wurden nur drei Künstler zur Ausführung berufen: Niccolo D'Arezzo, Nanni di Banco und Donatello. Der erste sollte den Marcus, der andere den Lucas, Donatello den Johannes darstellen. Die vierte Statue sollte dem zufallen, der das beste Werk abliefere. Von diesem Entschluß ging man jedoch bald ab, um das freundschaftliche Verhältnis der Meister

nicht durch eine offene Concurrenz zu trüben, und übergab die vierte Statue dem Giuffagni. — Sämtliche vier Statuen sind ohne Bezeichnung, doch sind die stilistischen Eigentümlichkeiten der betreffenden Meister so klar ausgeprägt, daß über die Benennung kein Zweifel herrschen kann. Den Johannes des Donatello erkennen wir in der ernstblickenden Gestalt, welche durch die geschlossene energische Haltung des Oberkörpers deutlich genug von den andern absticht. Semper sah in seinem ersten Werk über Donatello (Wien 1875) den Lucas des Nanni als das Werk des Donatello an. Bode*) vollzog die richtige Taufe, alle andern — auch Semper**) — folgten ihm hierin. Nur Cavalucci***) verfällt in den alten Irrtum. Der Fehler verdankt seine Entstehung gewissen Analogien der Statue des Nanni mit dem Petrus an Or San Michele, der dem Donatello zugeschrieben wird. Wir werden bei Gelegenheit dieser Statuen eine Scheidung des Donatello und Nanni di Banco versuchen und können deshalb hier von der ganzen Streitfrage absehen.

Es scheint daß Donatello nur mit Widerwillen die Statue des Giovanni Evangelista zu Ende führte. Bereits 1408 ist ihm das Werk in Auftrag gegeben. Er beginnt es, kommt aber nicht recht vorwärts, so daß die Domopera nach mehrfacher erfolgloser Ermahnung ihm unter Festsetzung eines Endtermins Strafe androhen muß. Nun erst macht er sich ernstlich an die Arbeit und Ende 1415 kann er das Werk als fertig abliefern. Diese geringe Schaffensfreudigkeit wird uns begreiflich, wenn wir bedenken, daß die Domopera ein sitzendes Standbild verlangte. Von den Portalfigürchen bis zum Georg arbeitet Donatello in stetiger Entwicklung auf ein Ideal hin, dessen Merkmal die

*) Burckhardt, „Cicerone"; die neueren Auflagen von Bode redigirt (5. Auflage 1884).

**) Semper, „Donatellos Leben und Werke", Innsbruck 1887.

***) Cavalucci, „Vita ed opere del Donatello," Mailand 1886.

absolut feste, sichere Stellung ist. Nun wird ihm die Aufgabe gestellt eine sitzende Statue zu schaffen. Das Jahr des Auftrages fällt in eine Zeit in der Donatello noch nicht recht klar über den neuen Typus war, und mit Freude mag er damals an die Arbeit gegangen sein. Aber immer deutlicher trat ihm nun das Ziel seines Strebens vor Augen, immer lästiger wurde ihm die Arbeit an der sitzenden Statue und nur das energische Drängen der Domopera konnte ihn schließlich zur Vollendung des Werkes bewegen.

Die Statue, so wie wir sie jetzt sehen, ist kein harmonisches Ganze. Sie vermengt zwei Ideale. Bis etwa an die Hüften steckt sie in der Übergangsepoche der Gothik zur Renaissance, die obere Partie ist eine Anticipation des Georg; nicht bloß im Kopf mit dem entschlossenen Ausdruck, im ganzen Oberkörper athmet der neue Geist. Einen in sich abgeschlossenen Totaleindruck vermag die Statue deshalb nicht zu geben, die weit schwächere Leistung des Nanni wirkt angenehmer, weil sie einheitlicher gedacht ist. Geht man jedoch in die Bildung des Einzelnen, so kann man Donatello seine Bewunderung nicht versagen. Wie kleinlich, wie verlegen erscheint bei den drei anderen Werken die Kleidung im Vergleich mit dem großartig einfachen Gewandwurf bei der Johannesstatue! Auf der Brust liegt der Stoff beinahe faltenlos an, der Mantel sinkt in großen Flächen herab, die Gewandmassen zwischen den Knieen ist in fast michelangelesker Weise vereinfacht. Der Kopf übertrifft alles was bis dahin in der Skulptur seit dem Altertum geleistet war. Nach Schmarsow wurde er erst ausgeführt, als die Statue im Übrigen bereits vollendet war. Die Betrachtnng der technischen Entwicklung Donatellos bestätigt diese Vermutung vollkommen. Wir bemerken hier einen gemeinsamen Zug mit Michelangelo, der auch bisweilen (nachweisbar bei den Medicäergräbern) die Ausarbeitung des Kopfes auf den Schluß versparte.

Von einer Betrachtung des Johanneskopfes sehen wir vorläufig ab, da uns seine Bedeutung erst klar wird, wenn wir die nächste Statue des Donatello, den Marcus, kennen gelernt haben. —

Ein Beschluß vom Jahre 1406 verpflichtete die Zünfte von Florenz, die Fassade von Or San Michele mit den Statuen ihrer Schutzheiligen zu schmücken. Die Leinenweberzunft, deren Schutzheiliger Marcus war, gaben ihre Statue 1409 dem Niccolò di Piero in Auftrag. Aus unbekannten Gründen trat Niccolò jedoch drei Jahre später von seiner Arbeit zurück, um sie dem Donatello zu überlassen. Donatello schuf das Werk von April 1411 bis November 1412. Wir wissen nicht, ob er den Block des Niccolò benutzte oder dessen schon begonnene Arbeit zu Ende führte. Es ist das auch ziemlich gleichgültig. In ihrer Vollendung zeigt die Statue so ausschließlich den Charakter des Donatello, wie der Gigante den des Michelangelo.

In der Statue des S. Marcus haben wir das erste Werk in dem der neue Geist entschieden vorherrscht. Wohl lassen sich noch einige gothische Häresien bemerken: der doppelt geschweifte Contur links, der eingebogene Übergang von der Brust zur Hüfte rechts (die schwächste Stelle des Ganzen), die leichte Senkung des Kopfes, endlich die zum Spielbein herabfallende Gewandlinie. Diese Punkte aber treten zurück gegen die, in denen das neue Formgefühl sich kundgibt. Der Evangelist ist dargestellt, wie er in langsamer Bewegung nach rechts vorschreitend Kopf und Blick nach links wendet. Der rechte Arm hängt glatt am Körper herunter; der linke Unterarm, der das Buch gegen den Leib drückt, ist etwas aufwärts gebogen. Diese Stellung ist an sich nicht neu. Man sehe aber wie sie behandelt ist. Bei der rechten Portalfigur und bei David waren die Arme in gleicher Weise angeordnet, aber sie standen vom Körper ab. Bei Johannes wurde der Anschluß schon mehr betont. Hier vollends schmiegen sie sich eng an den Körper an.

Dieses Mittel einer festeren Komposition ist untraditionell. Es entspricht vollkommen einer solchen Armhaltung, wenn beide Hände mit voller Fläche und allen Fingern aufliegen. Wölfflin*) konnte in Bezug auf dieses Motiv von Quercia, der es mit Vorliebe verwandte, sagen: „Durch diese eine Bewegung legitimirt er sich schon als Mann der neuen Zeit."

Völlig neu ist auch die Kleidung gedacht. Die Falten verlaufen in mehrfach gebrochenen Linien oder hängen schroff senkrecht herab. Selten hat Donatello die Gewandlinien später so häufig gebrochen wie hier. Es läßt sich beobachten, daß bei Werken der Übergangszeit die Brechung der Falten um so stärker hervortritt, als der gothische Schwung in der Gestalt beibehalten ist. Wie Donatello hier von den sieneſischen Quattrocentisten übertroffen wird, so stehen diese hinter den sich von der Gothik emancipirenden nordischen Künstlern. — Im Einzelnen ist noch aufmerksam zu machen auf den tiefen Ansatz des Gürtels, ein deutliches Symptom der überwundenen Gothik.

Der bezeichnendste Teil des Werkes ist der Kopf. Eine entschlossene Miene bringt alle einzelnen Gesichtsteile in einen festen Zusammenhang. Diese Art der Bildung, auf einer energischen Innervation beruhend, ist ebenso ungothisch als beispielsweise die feste Zeichnung des Knochenbaues, die sichere Stellung der Beine. Nicht von Anfang an zeigen Donatellos Köpfe dieser Behandlung. Das Haupt des Goliath in der Davidsgruppe zeigt noch ganz die alte Manier, in dem des Christus finden sich nur Andeutungen. Erst Marcus und noch mehr Johannes zeigen das neue Prinzip ausgebildet. Parallel damit geht eine schärfere Betonung des Ausdruckes, und zwar nach der Seite des Ernsten. Der Goliatkopf ist noch ganz indifferent, Christus bereits nachdenklich, Marcus beinahe streng,

*) H. Wölfflin, „Die Jugendwerke des Michelangelo", München 1891 (S. 17).

Johannes geradezu finster. — In technischer Beziehung ist ein Fortschritt aus dem Scharfen in Geballte, Massigere wahrzunehmen. Der Fortschritt ist bei den datirteren Werken so sicher nachweisbar, daß man ihn geradezu als leitenden Gesichtspunkt zur chronologischen Festsetzung der übrigen Werke benutzen könnte. Eine Gegenüberstellung der Köpfe des Marcus und Johannes zeigt recht deutlich die Richtung, in der Donatellos Kunst sich in der ersten Zeit entwickelt. Bei Marcus ist noch alles scharf und bestimmt angegeben. Die Haare sind zwar — entgegen den früheſten Werken — bereits in größere Büschel zusammengefaßt, eine eckige Formgebung ist vermieden: doch im Vergleich mit dem Kopfe des Johannes ist alles noch in feinster Detailarbeit gehalten. Mit welcher Genauigkeit sind z. B. die horizontalen Runzeln in der Stirne gezeichnet, die einzelnen Gesichtsteile angegeben! Beim Johannes ist das alles viel zusammenfassender ausgeführt. Man vergleiche nun die verschiedenartige Formgebung an den Brauen oder auch an den Haarbüscheln. —

Gleichzeitig mit dem Marcus soll Donatello eine andere Statue geschaffen haben: den Petrus in Or San Michele. Urkundliches Material ist über diese Statue nicht vorhanden. Vasari erwähnt sie zuerst als ein Werk des Donatello, die Tradition nahm sich dieser Benennung an, sie kam in die Handbücher und hat jetzt dogmatische Geltung. Um kurz zu sein: das Werk scheint mir nicht dem Donatello sondern dem Nanni di Banco anzugehören. Man stelle sich Marcus und Petrus nebeneinander — ich dächte der erste Blick müßte sagen, diese Werke können in einer Entwicklungsreihe nicht nebeneinander stehen. Ein dunkles Gefühl darin scheint von jeher gewaltet zu haben. Überall wo man die beiden Statuen nebeneinander bespricht kommt man über einige verlegene Redensarten nicht hinaus. Petrus soll gothischer in der Anlage sein, befangener in Ausdruck und Stellung; er stehe zeitlich vor Markus. Aber zeigen beide Werke nicht ein völlig verschiedenes Formgefühl? Man beobachte die Haarbehandlung: niemals hat Donatello einen so locker gekräuselten Bart dargestellt. Die Arme zeigen nichts von dem festen

Anschluß an den Körper, wie er bereits in der Statue des Johannes Evangelista auftritt. Sie sind in schönen Contraposten locker angeordnet, locker wie die ganze Körperstellung und -haltung. Der unenergische Gesichtsausdruck, die schweren diagonalen Falten sind ebenso undonatellesk. Nirgends auch nur ein Punkt der die bisherige Benennung und Datirung rechtfertigte.

Nun stelle man aber diese Statue in eine Reihe mit den Werken des Nanni di Banco an Or San Michele — in der Entwicklung Donatellos ist dieser Petrus unmöglich, in der des Nanni notwendig. Die Reihe, die mit Jakob und Philipp beginnt und in der Gruppe der vier Märtyrer fortgesetzt wird, erhält in Petrus ihren Abschluß. Das leichte Ansetzen der Beine, die schräge Anordnung des Oberkörpers sind dem Nanni eigenthümlich. Ebenso die lockere Haarbehandlung und die rundliche Silhouette des Gesichts. Man betrachte nur die Formen dieses Gesichts mit den scharfmodelirten Backenknochen, die leicht geschlossenen Lippen, besonders die so charakteristisch gebildeten Augen — man wird keinen Zug finden der für Donatello, keinen der gegen Nanni di Banco spräche. Zum Überfluß ließe sich noch auf die Gewandbehandlung hinweisen, die sich bis in die Einzelheiten entsprechend bei den vier Märtyrer wiederholt. Doch alle Beweisführung sagt hier nichts gegen einen einzigen unbefangenen Blick auf beide Statuen. Nur eines Nebenumstandes sei noch gedacht. Man hat, um die gleichzeitige Entstehung des Marcus und Petrus zu beweisen, die Kräuselung des Saumes als allgemeines Motiv aufgeführt. Aber man vergleiche die Kräuselung des Saumes bei der Statue des David und Marcus mit der bei Petrus. Bei Donatello große vertiefte Intervalle, bei Nanni eine kleine niedliche Aufnestelung die nur den Rand des Gewandes in Anspruch nimmt. In dieser Weise hat Donatello selbst später, als sein Stil sich mehr und mehr verstärkte (Arbeiten für Siena, Annuziata, Paduaner Reliefs), nie einen gekräuselten Saum dargestellt. —

Von allen bisher betrachteten Statuen des Donatello war keine ganz frei von gothischen Elementen. Traten diese Elemente auch von Werk zu Werk in den Hintergrund, so mußten wir doch selbst beim Marcus noch einige gothische Häresieen zugestehen. Ganz frei von aller Tradition zeigt sich Donatello erst in seinem nächsten Werk: der Statue des hl. Georg an Or

San Michele. Vom Körperideal der Gothik ist nichts mehr zu sehen. Der Heilige steht da mit gespreizten Beinen, auf beide ist das Körpergewicht völlig gleich verteilt. Im Torso ist der Hauptnachdruck auf die Brust gelegt, die breiten Schultern treten zurück — in der ganzen Gestalt scheint das Ideal des Polyklet noch übertroffen.

Es ist bezeichnend welche Auffassung Donatello dem Schutzheiligen der Panzerschmiede gab. Nicht der Erzmärtyrer, sondern der streitbare Ritter steht in der Nische. Er scheint auf der Wacht. Mit aufmerksamem und zugleich trotzigem Blick sieht er von seinem Posten in die Runde. Vor ihm auf dem Boden steht der Schild, geschmückt mit einem Kreuz (dem Wappen der Commune). Die linke Hand ruht am oberen Rand, die rechte an der Seite des Schildes. Man sieht, zwei Griffe genügen und der Arm sitzt in den Riemen, bereit einem Anprall zu begegnen.

Der Blick des Georg hat zu den verschiedensten Deutungen Anlaß gegeben. Die Augen sind so weit geöffnet, daß sich auf der Stirne wagrechte Furchen bilden. „Das ist ein Ausdruck der Furcht" sagen die Physiognomen. Gleichzeitig aber ziehen sich die Brauen zusammen und zwischen den Augen bilden sich senkrechte Furchen. „Das ist ein Ausdruck des Trotzes" lautet die Erklärung. Furcht und gleichzeitig Trotz? In der That hat der ganze Ausdruck etwas Widersprechendes, und das ist der Grund daß man sich über die Bedeutung der Geste nicht recht einigen kann. Schmarsow z. B. deutet sie als „nicht frech herausfordernd aber des Angriffs gegenwärtig", Müntz *) „als frei und stolz", Semper als „zugleich finster und gottvertrauend" ꝛc. Es mag dahin gestellt bleiben, ob die Physiognomik überhaupt Ausdrucksmittel zur Darstellung solcher

*) Eugène Müntz, „Donatello," Paris 1885.

Zustände wie z. B. des letztgenannten kennt. Will man die Miene näher erklären, so scheint mir am besten die Deutung H. Grimms*), der „Stirn und Augen voll erwartender Kühnheit" sieht. „Kühnheit," darauf würden die zusammengezogenen Brauen deuten; „Erwartung" zeigen die weitgeöffneten Augen. Doch vielleicht geht man zuweit, sucht man diese Miene überhaupt tiefer zu begründen. Jede Zeit hat ein eigenes Ideal des Gesichtsausdruckes. Der Byzantimißmus liebte mürrische Gesichter mit gerunzelter Stirne, die Spätkunst trotzige Gesichter mit gerunzelten Brauen. Die Frührenaissance dagegen bevorzugt die Miene, welche der hl. Georg zeigt. Unzählige Statuen der Frührenaissance beweisen es, auch Donatello hat mehr als einmal diesen Ausdruck verwendet und es ist unnötig, überall dafür eine tiefere Erklärung zu suchen.**)

Auf ein scheinbar nebensächliches Motiv sei hier aufmerksam gemacht. Bei beiden Händen ist der zweite und dritte Finger scharf getrennt. Diese, hier erst nur angedeutete, Spreizung des zweiten Fingers kehrt bei Donatello außerordentlich häufig wieder. Es scheint eine solche Fingerstellung ebenso bezeichnend für eine energische Natur, wie die Spreizung des fünften Fingers für eine zierliche. Wölfflin weist darauf hin, wie auch Michelangelo dieses Motiv besonders gern anwendet. —

Überblicken wir noch einmal den Entwicklungsgang der zum Georg führte. Donatellos Erstlingswerke (Portalfiguren und David) zeigen in Linienführung und Formgebung eine bestimmte Schärfe. Es ist das bereits ein ungothisches Element, doch haben wir es nicht Donatello allein zuzuschreiben. Die

*) Hermann Grimm, „Leben Michelangelos," Berlin 1890 (6. Aufl.)

**) Alle diese Formen des Gesichtsausdruckes bezeichnen ebenso wie die jeweiligen Ideale der Körperstellung bloße Stadien der Respiration. In anderem Zusammenhang werde ich dieses psychologisch sehr interessante Problem eingehender behandeln.

Übergangsmeister vor und neben ihm bildeten dieselbe Technik aus. Aus der Goldschmiedewerkstatt, wo sie alle ihre erste Schule durchmachten, nahmen sie die sorgfältigste Detailarbeit mit in ihr Atelier. Auch Donatello nimmt die feinere Technik anfangs in seinen größeren Werken auf. Doch bald merkt er, wie wenig sie seinen Zwecken entspricht. Bei ihm erscheint sie lediglich als der Ausgangspunkt an den sich eine selbstständige Entwicklung anknüpft. Diese besteht, kurz formulirt, in einer allgemeinen Formvergrößerung und -vereinheitlichung. Die Formen werden zusammengefaßt, den Teilen kommt eine selbstständige Bedeutung nicht mehr zu, ein Ganzes, Einheitliches soll herrschen. Man wiederhole sich alle Symptome die von einem Fortschritt zeugten, der enge Anschluß der Kleidung, die Betonung des anatomischen Zusammenhanges, das breite Auflegen der Hände u. s. w. — überall ein Ziel: einheitliche Gesamtwirkung. Das ist das treibende Moment in der Entwicklung David — Marcus — Johannes (Kopf) — Georg.

IV.

Um das Jahr 1416 nimmt Donatellos Kunst eine Wendung. Läßt man bloß technische Gesichtspunkte maßgebend sein, so ist man zu dieser Datirung nicht berechtigt. Wir sehen in der Weiterentwicklung das Liniengefühl freier werden, die Formen sich vergrößern, die Komposition sich immer mehr dem Ideal geschlossener Einheitlichkeit nähern. Alles das suchte Donatello auch in seinen Jugendwerken zu erreichen. Doch neben der technischen Seite kommt auch eine psychologische in Betracht, und hier liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen den bisher besprochenen und den nun folgenden Werken.

Wir bezeichneten als das Wesen des Körperideales dem Donatello während seiner ersten künstlerischen Entwicklung huldigte die feste Stellung und den kräftigen anatomischen Bau. Dem entspricht in psychologischer Hinsicht eine Zunahme an Energie. Marcus zeigt einen höheren Grad von Energie als David, Johannes einen größeren als Marcus, während Georg sie alle überragt. Diesem stetigen Wachsen der ersten Epoche entspricht ein etwas stetiges Abnehmen in der zweiten. In der Haltung immer weniger Kraft, im Ausdruck immer weniger Entschlossenheit. So entwickelt sich die zweite Epoche Donatellos.

Die Statue Johannes des Täufers am Campanile leitet die neue Phase ein. Wurde Georg 1415 oder 16, so wurde

dieses Werk 16 oder 17 vollendet. Urkundliche Anhaltspunkte fehlen, wir sind auf stilkritische Analyse angewiesen. Auffallend sind zunächst die Analogieen mit dem David im Bargello. Die Anordnung der Beine — das linke bleibt nackt, das vorstehende rechte zieht die Falten straff — die Lage der Hände — man vergleiche nur die Finger der rechten Hand — und die Wendung des Kopfes sind in beiden Fällen gleich. Auch die Drapirung zeigt in der allgemeinen Anlage verwandte Züge. So wird das altertümlich gothische Motiv wiederholt, ein Ende des herabgleitenden Mantels aufzuraffen und durch den gebogenen Arm zu stecken (in der Durchführung des Einzelnen zeigt freilich gerade die Gewandung neue Züge wie wir noch sehen werden). Diese Analogien werden uns verständlich, wenn wir den Erfolg bedenken, den Donatello mit seinem David hatte. Wir dürfen danach das Werk nicht vor 1416, dem Aufstellungsjahr des David, ansetzen.

Aber auch Georg geht der ersten Campanilestatue zeitlich voraus. Als Symptome der Weiterentwicklung erkannten wir den Fortschritt zu freier Modellirung und einheitlicher Komposition. Man vergleiche daraufhin beide Werke. Die Modellirung ist bei Johannes kräftiger, mehr auf allgemeine Lichteffekte berechnet (Augenhöhlen, Haarbüschel ꝛc.); die Einheit der Masse ist strenger bewahrt, nirgends mehr hervorstehende Teile oder Unterhöhlungen. Doch nicht diese äußerlichen Gesichtspunkte sind hier das maßgebende. Der seelische Ausdruck des Johannes ist unmöglich in der Entwicklung die mit Georg schließt. Führen wir uns zunächst das Motiv vor.

Wir sehen eine ziemlich jugendliche Gestalt vor uns. Den Täufer der sich von „Heuschrecken und wildem Honig“ nährte möchte man in dieser kräftigen Figur nicht suchen. Doch er scheint noch am Anfang seiner Laufbahn zu stehen. Mit beiden Händen hat er soeben ein Blatt entrollt, es trägt die heilige

Botschaft. Lässig sinken nun die Arme nieder, der Kopf behält die Lage bei die er während des Lesens inne hatte — er ist wie fascinirt von der Kunde. So schreitet die jugendliche Gestalt langsam, bedächtig dahin.

Allein betrachtet ist der Täufer am Companile immer noch eine jugendkräftige Gestalt. Aber man stelle ihn neben Georg, und er sinkt herab zum energielosen Träumer. Von fester Entschlossenheit ist in dem Gesichte nichts zu lesen. Darin liegt der Grundunterschied von allen bisherigen Werken, ein Unterschied der nicht zufälliger Natur ist. Um denselben Grad als Johannes gegen Georg steht die nun folgende Statue dem Johannes an Energie nach. Es ist die unter dem Namen Habakuk bekannte Prophetengestalt an der Ostseite des Turmes.

Ein Greis, müde, den Blick gesenkt, den Mund bitter verzogen. Nichts mehr von dem breitspurigen Auftreten des Georg oder auch nur dem bedächtigen Schreiten des Johannes: eine schwere apathische Ruhe lastet über der ganzen Gestalt. Quer über den Leib hat der Prophet ein Schriftband entrollt. Es enthält die Worte der Verheißung, mit dem Zeigefinger der rechten weist er darauf hin. — Das Beklemmende Schwere des Ganzen kommt wohl nirgends so scharf zum Ausdruck als an dem frei herabhängenden linken Arm; er scheint schon lange diese Lage innezuhaben, die Venenanschwellung an der Hand deutet es an; es ist als ob er überhaupt einer Bewegung nicht mehr fähig wäre.

Den Unterschied zwischen dieser Figur und der vorigen sieht man am deutlichsten an der Gewandung, die hier recht eigentlich als Ausdruckselement verwertet ist. Das Thema ist in beiden Fällen dasselbe. Ein leichteres Untergewand bedeckt den Körper; darüber fällt, durch eine doppelknöpfige Agraffe unter dem Halse festgehalten, in schweren Falten eine Toga. Schon David zeigt im wesentlichen diese Art der Gewandung.

Der Unterschied in der Anlage des Untergrundes zwischen ihm und Johannes ist bemerkenswert. Bei David, ebensowie bei Georg, liegt das Untergewand glatt auf der Brust auf, bei Johannes wirft es Falten — die Brust beginnt einzusinken, die Haltung ist schon mehr vornübergebeugt. Bei der Statue des Habakuk füllt die Brust bereits so wenig das Untergewand, daß eine Gegenbewegung in den Falten hier möglich wird. Sehr ausdrucksvoll ist auch die Anlage des Mantels. Beim Johannes wirft er sich in einem lebhaften Tempo links zur Schulter, rechts zum Oberarm. Dann fällt er in hastigen Falten zur Erde, um sich, aufgerafft, eben so energisch wieder empor zu schlingen. Wie schwer, wie müde dagegen der Faltenwurf bei Habakuk! Ohne jeden Schwung sinkt das Gewand rechts zum Ellbogen, links zum Unterarm um fast ohne Widerstand in lastenden Falten sich zur Erde zu wälzen.

Die Technik bezeichnet einen weiteren Fortschritt nach der genannten Richtung hin. Nichts ist mehr im Kleinen gedacht. Details wie Runzeln, Brauen und Adern sind noch wulstiger behandelt als bisher. Auch im Übrigen verschwindet die Arbeit der Feile gegen die des Meißels. Mit lauter großen Flächen, die oft scharf aufeinander stoßen, weiß Donatello eine Wirkung hervorzubringen die Semper passend mit der Wirkung Hals'scher Gemälde vergleicht. Es gilt nur noch einen Schritt in dieser Richtung und wir sind beim Zuccone angelangt. Ehe wir jedoch an dieses Werk herantreten, haben wir noch bei zwei andern zu verweilen, die um dieselbe Zeit entstanden. Es ist die Gruppe der Isaakopferung und das angebliche Standbild des Poggio Bracciolini.

Das erstgenannte Werk arbeitete Donatello in Gemeinschaft mit seinem Schüler Nanni di Bartolo detto il Rosso*). Wir

*) Über die gemeinsame Thätigkeit des Donatellos und Rosso am Campanile siehe bei Tschudi S. 8 f.

werden nicht fehlgehen, wenn wir dem Schüler einen sehr großen Anteil an der Arbeit zuschreiben. Donatello befand sich in dieser Zeit an einem zu problematischen Punkt seines Entwicklungsganges, als daß er sich viel mit Aufgaben hätte abgeben können die ihm in der Darstellung nicht ganz freie Hand ließen. Es scheint ihm denn auch an einer möglichst schnellen Vollendung des Werkes gelegen zu haben; mindestens erfahren wir, daß er es in wenig mehr als einem halben Jahre fertig stellte (begonnen im Mai, vollendet im November 1421). Was von dem Werk wie es jetzt vor uns steht auf Donatello Rechnung zu setzen ist, dürfte zurückzuführen sein auf die Wahl des Motives, den Kopf des Patriarchen und die Komposition.

Der Augenblick vor dem endgültigen Entschluß Abrahams bildet den Vorwurf. Abraham hat den rechten Fuß auf den Holzstoß gesetzt, packt mit der Energie der Verzweiflung den Schopf seines Sohnes und will eben die gräßliche That ausführen. Da ergreift ihn das Mitleid: er läßt das Messer sinken und schaut mit einem halb bittenden, halb schmerzlichen Blick zum Himmel.

Der Kopf mit dem wallenden Bart steht bereits dem Zuccone nahe durch jene Kühnheit der Modellirung deren einziges Bestreben ein großer malerischer Effekt ist. In der Komposition ist das Prinzip einer Darstellung in undurchbrochener Masse bewundernswürdig durchgeführt. Alle die Schwierigkeiten welche die Bildung einer Gruppe diesem Prinzip entgegengestellt sind überwunden. Zwischen dem zurücktretenden und dem überhöht vortretenden Bein schafft Donatello einen freien Raum in dem sich die schmiegsame Gestalt des Knaben einordnen kann.

Eine ebenso vollendete Lösung dieses Kompositionsproblemes finden wir in dem angeblichen Standbild des Poggio Bracciolini in Rom. Eine durchaus unbegründete Tradition hat zu der Benennung der Statue geführt. Man suchte die Taufe nach-

träglich zu rechtfertigen, indem man alle Eigenschaften des bekannten Humanisten aus dem Porträt herauslas. Ein sehr zweifelhafter Beweis. Die Physiognomik hat das mit der Etymologie und Programmmusik gemeinsam, daß sie, handelt es sich nicht gerade um Extreme, jede Deutung zuläßt. Poggio war 1380 in Florenz geboren, verbrachte den größten Teil seines Lebens in Rom, kehrte 1456 nach Florenz zurück, wo er 59 starb. Die fragliche Statue stellte einen Greis von etwa 70 Jahren vor. Wäre Poggio der Dargestellte, so müßte Donatello das Werk nach seiner Rückkehr aus Padua geschaffen haben. Semper tritt für diese Datirung ein. Er blieb bei dieser These, die er aus rein äußerlichen Gründen schloß, ohne Nachfolger. Einer besonderen Widerlegung bedarf es nicht. Wir werden die weitere stilistische Entwicklung Donatellos kennen lernen, das Paradoxe der Annahme ergibt sich daraus von selbst. Schmarsow versuchte eine andere Datirung. Er setzt das Werk neben Johannes Evangelista. Wie will er aber die geschlossene Komposition, die breite sichere Technik, den anenergischen Gesichtsausdruck mit den Jugendwerken Donatellos in Verbindung bringen? Seine Ausführungen in betreff dieser Statue sind Punkt für Punkt zurückzuweisen. So findet er den unteren Teil des Werkes mit der Gewandausladung oberhalb der Kniee als Donatellos unwürdig und möchte fast glauben, Donatello „habe das angefangene Werk eines Zöglings gothischer Schultradition, höchstens des unfreien Bernardo Ciuffagni, überarbeitend fertig gemacht". Genau dieselben Gewandkonturen finden sich aber auch an Donatellos Figur der Fede in Siena, bei der doch eine solche Mitarbeiterschaft ausgeschlossen ist.

Die Gründe die es wahrscheinlich machen, das Werk sei zwischen dem sog. Habakuk und dem Zuccone entstanden, sind bereits angedeutet. Es zeugt nicht gerade von psychologischem Scharfblick, wenn man die Reihe Marcus — Johannes — Georg

mit dieser Statue unterbricht. Auf einen solchen apathisch-mürrischen Gesichtsausdruck konnte Donatello nicht vor Vollendung des Habakuk kommen. Dazu kommt die breite, flächenartige technische Behandlung. Man betrachte allein den Kopf und frage sich, ob diese Modellirung wohl früher denkbar gewesen wäre. Schließlich sei noch auf die einheitliche Komposition verwiesen. Die Silhouette zeigt zwar verschiedene Unebenheiten, doch nirgends findet sich der Marmor irgendwie durchbrochen. Die ganze Darstellung gibt sich in einer geschlossenen Masse; das Resultat einer Entwicklung, die mit Habakuk noch nicht abgeschlossen war. Wem diese wesentlichen Merkmale noch nicht genügen, der findet zum Überfluß auch in allen Einzelheiten die gegebene Datirung bestätigt. So in der Lage der Arme die in dieser Weise zum erstenmale beim Habakuk auftritt, dem breiten Gewandsaum der am Halse so sicher abschließt (früher wenn überhaupt, so nur schmal gezeichnet), der Blick weist auf Habakuk, die Haltung des Kopfes auf den Zuccone ꝛc. ꝛc.

Der Schwerpunkt der zweiten Epoche Donatellos liegt im Zuccone, einer Prophetenstatue an der Fassadenseite des Campanile. Wen eigentlich diese Figur vorstellen soll weiß man nicht. Die Nischenunterschrift „David rex" hat mit der Statue nichts zu thun, sie bezog sich auf ein Werk das vor dem Zuccone diesen Platz inne hatte. Die Tradition sieht in der Gestalt die Züge des Giovanni Barduccio Cherichini. Diese Überlieferung selbst angenommen sind wir doch noch völlig im Unklaren, unter welcher Benennung die Aufstellung am Campanile erfolgte. Jeder Anhaltspunkt fehlt, und am besten nehmen wir die einfache Bezeichnung an, die der Volksmund s. Z. der Statue gab: „lo Zuccone", der Kahlkopf.

Donatello scheint ein Bewußtsein davon gehabt zu haben, daß er hier das Ziel erreicht habe dem er seit Georg entgegenging. Nicht nur daß er die Statue, was er selten that, aus-

drücklich als „opus Donatelli“ bezeichnete, es knüpfen sich an keines seiner Werke so viele Anekdoten als eben an dieses. „Alla fè ch'io porto al mio Zuccone“ soll seine höchste Beteuerung gewesen sein. Das Werk begeisterte ihn bereits während der Arbeit so, daß er es anredete. Die Worte sind äußerst bezeichnend: „Favella, favella che ti venga il cassangue“. Der verbissenste Gegner Donatellos könnte die Schwäche des Zuccone nicht deutlicher hervorheben, als wenn er ihn mit den Worten Donatellos charakterisirte: „Er schwatzt bis zum Blutscheißen“. Redend wollte Donatello seine Gestalten. Er schoß über seine Zeit hinaus. Diese Figuren reden nicht, sie schreien. Dem Zuccone besonders sieht man es deutlich an: eine Prophetenstimme steht ihm nicht zu Gebote, er kann nur heiser krächzen.

Alle Vorzüge und Fehler der zweiten Epoche Donatellos sind in diesem Werke vereint. Alle Vorzüge: denn in der gesamten Kunstgeschichte, nicht nur bei Donatello, kann man lange suchen ehe man eine Gewandfigur in solch einheitlicher Komposition wiederfindet. Eine ärmellose Tunika bedeckt den Körper, den Arm und den oberen Teil der Brust läßt sie frei. Von der linken Schulter herab fällt in schweren Falten eine Toga. Langsamen Schrittes bewegt sich die Gestalt vorwärts. Die linke hebt die Toga, die den Schritt zu hemmen droht, ein wenig empor (ein Kompositionsmittel um den Ausschluß des Gewandes an den Körper enger zu gestalten); das Auge blickt starr auf das Ziel dem sich die Gestalt nähern will. — Keine der vielen antiken Togafiguren ist so durchaus großartig drapirt. Nur wenige Falten wirft der Stoff, alle ziehen sich von der linken Schulter bis zur Erde — und doch ist überall die Monotonie vermieden. Die Formgebung in beiden Flächen, absolute Treffsicherheit in der Charakteristik.

Gerade dieser monumentale Charakter aber hebt die schwache Seite des Werkes nur um so deutlicher hervor. Keine Zu-

fälligkeit des Originalmodelles hat der Künstler in der Wiedergabe übergangen. Mit ganz unglaublichem Behagen ist die Difformität beider Gesichtshälften (die an sich bereits zum Häßlichsten gehören) wiedergegeben. Dazu nichts das uns entschädigte — außer der großen Technik, die aber gerade hier schlecht angebracht ist. Von Energie ist in den Zügen keine Spur, dieser Zuccone scheint nicht einmal mehr die Kraft zu besitzen seinen Mund zu schließen. „Ein zügelloser Wille hat die Körperkraft gebrochen, und die Reue fesselt seinen Blick an den Boden" sagt Schmarsow und deutet damit den wunden Punkt des Ganzen an. Von Zuccone ist es nicht mehr weit bis zu den Asketengestalten aus Donatellos letzter Zeit. —

Das krankhafte Gefühl das den Zuccone beseelt erkennen wir wieder in der nächsten Statue: Jeremias, die Nischengestalt rechts neben Zuccone (die Schriftrolle in der Hand des Propheten trägt die richtige Benennung; die Nischenunterschrift „Salomon rex" paßt auf ihn ebensowenig wie die Unterschrift „David rex" auf den Zuccone). Beide Statuen, Jermias und Zuccone, sind in demselben Geist gedacht; nur ist Zuccone in ruhiger Stellung, Jeremias in lebendiger Bewegung gegeben. Aber einer gesunden Kraftäußerung konnte kein Wesen fähig sein das dem Zuccone innerlich verwandt ist. Es wird uns in Jeremias wohl eine bedeutende Kraftentwicklung vorgeführt, jeder Muskel ist gespannt, aber das krankhaft Explosive der Bewegung kann nicht entgehen. Man merkt, welch dumpfer Zustand der Apathie vorangehen und folgen muß, um diese Entladung möglich zu machen. Das „Gewaltsame im Affekt", jenes untrügliche Symptom eines gestörten Organismus, ist nicht zu verkennen.

Eine schreitende Gestalt, nur teilweise von einem Mantel bedeckt, den wirren Blick auf ein Blatt gerichtet das die rechte bis zur Brusthöhe emporhebt: das ist das Motiv des Jeremias. Wir sprachen von einer krankhaft übertriebenen Innervation.

Sie zeigt sich in dem verzerrten Gesichtsausdruck, in der gewaltsamen Bewegung der Arme und Hände (die Rückwärtsbiegung der Finger, die Brechung des rechten Handgelenkes) und nicht zum mindesten in der unruhigen Gewandbehandlung. — In technischer Beziehung gilt dasselbe wie vom Zuccone. Größte Formgebung. Bei den Lippen z. B. sieht es aus, als hätte der Meißel überhaupt nicht abgesetzt (ähnlich wie Hals die Lippen oft scheinbar mit einem Pinselstrich gibt). Leider ist die Körperbildung noch misratener im Einzelnen und unförmlicher in den Verhältnissen. —

Wir können Donatellos hervorragendste Eigenschaft in dieser zweiten Periode, seine große Technik, uns nicht besser vorführen als durch die Betrachtung eines Werkes das nach der ganzen Art der Behandlung der geschilderten Statuen zeitlich gleichsteht (am nächsten dem „Poggio"). Es ist die unter dem Namen des Niccolò da Uzzano bekannte bemalte Teracottabüste im Nationalmuseum zu Florenz. Wir wissen nicht wer der Dargestellte ist, die übliche Bezeichnung ist durch nichts begründet. Jedenfalls spricht aus diesen Zügen eine Individualität und zwar so deutlich, daß man fast zu physiognomischen Untersuchungen verleitet wird. Alle Muskeln des Gesichtes sind gespannt, aufmerksam; doch um das Auge mit seinen schweren Lidern und hohen Brauen schwebt ein Zug vornehmer Gleichgiltigkeit. Die Büste könnte einen Feldherrn darstellen, der den Verlauf einer Schlacht mit größter Spannung aber doch besonnener Zurückhaltung verfolgt.

Bei aller Genauigkeit der Wiedergabe hat Donatello hier doch eine gewisse Stilisirung eintreten lassen. Die Linien fließen wunderbar harmonisch ineinander: die hervorstehenden Backenknochen sondern das Gesicht vertikal in zwei Hälften; die Vermittlung nach oben bringen die von den inneren Augenwinkeln herablaufenden Hautfalten, während die Linie des Kiefers (an

die sich das Profil des Kinnes sehr schön anschließt) vom Backenknochen zum Kinn führt; im Profil herrscht nur Eine Linie, die Bewegung von der Stirne zur Nase findet in dem zugespitzten Mund und dem vortretenden Kinn ihre Fortsetzung. Hätte Donatello eine solche Stilisirung auch bei allen seinen Campanilestatuen angewandt, so könnte man auch von einem einseitigen Verfall seiner Kunst während dieser Epoche nicht reden, der sich doch so nicht absprechen läßt.

V.

Kurz nach Vollendung der letzten Campaniletatue tritt ein neuer Umschwung in der Kunst Donatellos ein. Die Bewegungen werden lebendiger, die Formen kleiner, die Linien schärfer. Mit einem Wort: Donatello gibt die Technik der Marmorplastik zu Gunsten der Erzplastik auf.

Auf jene hatte ihn seine eigene Individualität geführt, auf diese brachte ihn seine Zeit, seine Umgebung.

Die Frührenaissance hegte eine besondere Vorliebe für die Bronce, wie die Hochrenaissance für den Marmor, der Barock für die weichsten und das Mittelalter für die härtesten Steinarten. Es ist diese Bevorzugung eines bestimmten Materiales während einer Epoche nichts zufälliges. Jede Zeit hat eine besondere Art sich zu geben, durch ihre innere Konstitution wird sie zu ganz bestimmten Formen der künstlerischen Darstellung gedrängt. Ihren adäquaten Ausdruck finden aber diese Formen nur in Einem Material, und so kommt es daß bald das eine, bald das andere Material in den Vordergrund tritt. Selbst wo man das Material nicht benutzt, verwendet man doch die ihm eigenthümliche Technik. Es gibt für die Malerei Zeiten in denen selbst Oelgemälde die Manier des Pastello verraten, wie es für die Musik Zeiten gibt in denen alle vokalen Stücke instrumental gedacht sind, ja alle Kompo-

sitionen lediglich im Sinne eines Instrumentes gleichsam übersetzt sind. Es wäre eine „systematische Beschreibung" der Kunstgeschichte denkbar, welche die einzelnen Epochen nach dem Materiale benennte, deren sich gerade die Künstler bedienten.

Auf den tieferen Grund der in der Skulptur speciell zu einer Vorliebe für die Bronce- oder die Marmortechnik führt, macht Brunn in seiner „Geschichte der griechischen Künstler" aufmerksam. Dort ist es die Vorliebe für fest umgrenzte, bestimmt ausgeprägte Formen; hier für sanfte Übergänge, feinere Abstufungen. Die Frührenaissance neigte zu jenem Ideal. Ihre Künstler hatten ein scharfes Auge, eine feste Hand; jede Linie war sozusagen durchgefühlt, nirgends gleichgültiges verschwommenes Skizziren, nirgends ein Rechnen im Großen. Dieses Rechnen im Großen aber war es, was dem Donatello von Natur aus am nächsten lag. Man hatte ihn in dieser Richtung sich entwickeln lassen, wo es galt Werke zu schaffen die nur auf Fernwirkung berechnet waren. Jetzt traten andere Aufgaben an ihn heran. Er wußte daß er mit seiner Zeit nicht mehr in rechtem Einklang stand; die Florentiner hielten mit ihrem Urtheil nicht zurück. Er entschloß sich umzukehren: zu diesem Zweck verband er sich mit Michelozzo.

Die Frage, weshalb Donatello sich dem Michelozzo genähert habe, wird gewöhnlich (dem Donatellokultus entsprechend) recht einseitig beantwortet. Donatello, heißt es, habe den Stilumschwung allein vollbracht. Er habe Erzbildwerke in Auftrag bekommen, habe gesehen wie diese eine andere Technik erforderten und sich danach gerichtet. Michelozzo aber sei ein bloßer geschickter Gießer gewesen, die Verbindung des Donatello mit ihm sei das Zwiegespann eines feurigen Renners und eines Ackergaules.

Um die erste Behauptung aufstellen zu können muß man Donatellos Werke wenig genau auf ihre Technik hin ge-

prüft haben. In der Büste des Uzzano übertrug Donatello die Marmortechnik auf Terrakotta, im Täufer die Erztechnik auf den Marmor, die Verkündigung ist ein Erzbild in pietra serena, der hl. Ludwig ein solches in Marmor. Diese wie viele andere Beispiele zeigen wie wenig Donatello sich dem jedesmaligen Materiale anzupassen suchte. Und Rücksicht auf das Material soll ihn zu einer Stiländerung bewogen haben?

Noch widersinniger ist die zweite Behauptung, Michelozzo sei ein bloßer Handwerker gewesen. Schon die Überlieferung daß Michelozzo und Cosimo enge Freunde waren, dürfte stutzig machen. Doch ich will aus dieser Notiz, die wir Vasari verdanken, nichts folgern. Dagegen mache ich auf eine von Milanesi publicirte Urkunde aufmerksam aus welcher sich ergibt daß Michelozzo für seine Mitarbeiterschaft bei Ghiberti jährlich 100 fl. bezog. Waren 100 fl. das Gehalt eines Handwerkers? Wer rein stilistisch einmal die Entwicklung Ghibertis verfolgen und dessen Arbeit vom Anteile seiner Mitarbeiter trennen wollte, der würde in Bezug auf Michelozzo zu sehr interessanten Resultaten gelangen. Eine solche Scheidung im Einzelnen kann hier nicht unsere Aufgabe sein. Es genüge an einem besonders naheliegenden Beispiel zu zeigen, was Michelozzo dem Schöpfer der „Paradiesespforten" war. Ghiberti hatte 1417 den Auftrag bekommen für den Taufbrunnen in San Giovanni zu Siena zwei Reliefs mit Darstellungen der Gefangennahme Johannis und der Taufe Christi zu liefern. Um diese Zeit war Ghiberti jedoch zu sehr beschäftigt um die Arbeit allein auszuführen und so gab er nur die Entwürfe. Die Ausführung sollte Michelozzo übernehmen. Michelozzo führte ein Relief, die Gefangennahme, auch wirklich aus, verließ aber bald darauf Ghiberti, sodaß dieser das zweite einem andern Künstler überlassen mußte. Er wählte den Sienesen Giovanni Turini. Nun vergleiche man dort den Ghiberti —

Michelozzo, hier den Ghiberti — Turini. — Ein bloßes Werkzeug kann dieser Michelozzo doch nicht gewesen sein! Donatello mußte einen Grund haben wenn er sich mit einem solchen Meister verband und nicht, wie er später in Padua that, einfache Glockengießer berief, die ihm doch für einen soliden Guß aufkommen konnten.

Wie aber kam Michelozzo dazu den Ghiberti zu verlassen und sich Donatello anzuschließen? — Die Antwort gibt uns die Entwicklung die Michelozzos Kunst von nun an nimmt. Während Donatellos Weise sich von Werk zu Werk verfeinert, geht Michelezzo immer mehr auf eine große Behandlung aus. Das Aragazzigrab das er ganz, das Brancaccigrab*) das er fast ohne Donatellos Hülfe ausführte beweisen es. Donatello wollte Erzbildner werden, das näherte ihn dem Michelozzo; Michelozzo wollte Marmorplastiker werden, das zog ihn zu Donatello. Kein Zweifel daß Michelozzo in seinem Streben seine Zeit mißverstand, daß seine Allianz mit Donatello der erste Schritt war der ihn der Skulptur entfremdete. Kein Zweifel aber auch daß diese Schule dem Architekten Michelozzo von höchster Bedeutung wurde. Wenn es ihm hier gelang den ersten Schritt über Brunelleschi hinaus zu Bramante zu wagen, so dankt er das nicht zum mindesten seiner Verbindung mit Donatello. Die Vergrößerung der Manier zeigt sich an den architektonischen Teilen der gemeinsamen Werke nicht minder

*) Hier vor allem die drei Parzen bedeutend. Man schrieb sie lange dem Donatello zu; nach jener famosen Kritik die bei den gemeinsamen Werken die guten und die schlechten Partien unterscheidet, um jene dem Donatello, diese dem Michelozzo zuzuschreiben. Der Faltenwurf ist groß bei aller Schärfe der Linien, die Haltung fest, im neuen Geist (die beiden äußeren Karyatideen halten zwar die ausgeschweifte Haltung bei; doch das ist nicht im Sinne der Gothik, sondern die architektonische Bedeutung dieser als Anlaufglieder dienenden Figuren soll bezeichnet werden).

als an den bildnerischen. Man verfolge etwa die Entwicklung der Profilirung vom Cosciagrab bis zum Kranzgesims des Mediceerpalastes. —

Gehen wir nach dieser Auseinandersetzung, die zur Scheidung des Donatello und Michelozzo notwendig war, zu den Werken selbst über.

Am Anfang unserer um das Jahr 1425 beginnenden Epoche steht die Büste des Laurentius in der Sakristei von San Lorenzo. Mit Unrecht hat man bisher dieses Werk einer späteren Periode, um 1440, zugewiesen. Es ist das die Zeit in der man die dekorativen Arbeiten Donatellos für die Sakristei von San Lorenzo entstanden sein läßt. Mit diesen Werken hat die Büste stilistisch nichts gemein. Wohl aber zeigt sie recht deutlich den Charakter der neuen Übergangsepoche. Auffallend sind zunächst verschiedene Analogieen mit der Büste des Uzzano. Herübergenommen sind nicht nur wesentliche Züge wie die Wendung des Kopfes und Richtung des Blickes, sondern auch nebensächliche Motive wie der zugespitzte Mund, die betonten Backenknochen. Aber gerade diese Punkte zeigen deutlich die Stilwendung Donatellos. Alles ist ins Weiche, Allgemeine, Oberflächliche gezogen. Das Streben nach anmutiger Darstellung ist unverkennbar.

Die getriebene Bronzestatue des hl. Ludwig von Toulouse in Santa Croce schließt sich in Ausdruck und Art der Behandlung eng an die vorige an.*) Die Charakteristik des Gesichtes ist noch verschwommener, der Ausdruck des San Lorenzo ist im Vergleich dazu fast energisch. Von jeher scheint diese Thatsache aufgefallen zu sein. Mindestens erzählt Vasari, man habe Donatello gefragt, weshalb er dem Heiligen einen so albernen

*) Auch dieses Werk wurde lange Zeit zu spät angesetzt. Tschudi gab die richtige Datirung (hinter den Campanilestatuen, vor den Sieneser Arbeiten).

Ausdruck gegeben habe. „Wer ein Königreich hingibt um Mönch zu werden, kann nur ein Dummkopf sein" soll Donatello geantwortet haben. An sich betrachtet ist das Werk keine herrorragende Leistung. In der Kunstentwicklung Donatellos aber nimmt es einen wichtigen Platz ein. Man beachte die Anlage des Gewandes. Das Untergemand und der darüber liegende Chormantel sind beide von schwerem Stoff, die Figur steht außerdem sehr ruhig da. Man sollte danach in der Faltengebung nur einfache, große Motive erwarten. Davon ist aber nichts zu sehen. Donatello macht hier den ersten Schritt, sich der Erzplastik zu nähern. In der schweren, großen Anlage des Ganzen klingt noch die Marmorbildung nach; in der bestimmten Linienführung zeigt sich bereits der Bronceplastiker.

Einen bedeutenden Fortschritt zur Verschärfung der Formen finden wir am Grab des Baldassare Coscia (entthronten Papstes Johann XXIII.) Es ist das erste gemeinsame Werk des Michelozzo und Donatello. Der Anfang erfolgte bereits 1420. 1427 sind beide Künstler noch an der Arbeit, im Jahr darauf ist das Werk fertig. Das Werk befindet sich an der Westseite des Baptisteriums zwischen einem Säulenpaar korinthischer Ordnung. Im Princip des Aufbaues weicht es vom traditionellen Typus nicht wesentlich ab. Ein überhöhter Unterbau trägt den, auf ziemlich weit ausladenden Consolen ruhenden, Sarkophag. Darüber das Paradebett mit der Gestalt des Toden. Den Abschluß bildet die nicht eben glückliche Komposition einer Lunette mit direkt aufsitzender Attika. Bildnerischer Schmuck belebt die architektonischen Teile: am Sockel Festons tragende Seraphim, am Unterbau die drei allegorischen Figuren der Fede Carità und Speranza, in den Konsolenintervallen Wappen, am Sarkophag lagernde Genieen mit der Inschriftsrolle, in der Lunette endlich die Halbfigur der Maria mit Kind.

Der architektonische Teil des Werkes ist wohl ganz auf

Michelozzos Rechnung zu setzen. Er zeigt die noch wenig einheitliche Gliederung der Frührenaissance. Nebensächliche Glieder wie Sockel und Unterbau werden stark betont, das Bild des Toden in eine Höhe gebracht, aus der es nur durch eine besonders angeordnete Lage wirken kann. Die Profilirung ist in der Anordnung der einzelnen Horizontalglieder ohne inneren Zusammenhang, besonders ist das Verhältnis von Höhe und Ausladung bei den einzelnen Gebälkstücken verfehlt. Michelozzo hat dieses Problem nie ganz bewältigen können; das entscheidende Wort blieb Cronaca vorbehalten (Kranzgesims des Palazzo Strozzi.) — Aber nicht nur der architektonische, auch der bildnerische Teil gehört größtenteils dem Michelozzo. „La maggior parte fu condotta da lui (Michelozzo)" bestätigt auch Vasari. Was ich dem Donatello zuschreiben möchte, das ist außer dem Porträt des Toden nur die Statuengruppe am Unterbau: die Gestalten der Fede, der Carità und der Speranza.

Vasari weist nur die Figuren der Carità und Speranza dem Donatello, die Fede dagegen dem Michelozzo zu. Semper glaubt dieser Meinung folgen zu müssen, da ihm die Fede als steifer bewegt wie die andern beiden erscheint. Er übersieht hierbei, daß die zweite Figur die erste nicht mehr übertrifft als sie der dritten nachsteht. Von der ersten bis zur dritten zieht sich eine stete logische Entwicklung, die beiden letzten zeigen keinerlei Elemente die nicht in der ersten bereits angedeutet wären. Will man consequent sein, so muß entweder mit Bode alle drei Figuren dem Michelozzo zusprechen, oder sie alle drei dem Donatello lassen. Mir scheint die letzte Ansicht richtiger.

„Aber der Donatello des Zuccone und Jeremias sollte diese glatten, allgemeinen Gesichter geschaffen haben?" Man vergißt bei diesem Einwand eines: die Thatsache, daß Donatello bisher nie eine weibliche Gestalt gebildet hatte. Es zeigt sich hierin der Künstler, der von Anfang an dem neuen Ideal

entgegenstrebt. Die weibliche Gestalt kam dem Normalkörper der Gothik am nächsten. Aus welchen Gründen ist im zweiten Abschnitt gesagt. Die Renaissance war anders inspirirt. Sie verlangte die bestimmte Formgebung, das energische Auftreten des männlichen Körpers. Dieser Richtung hatte Donatello sich von Anfang an zugewandt, alle seine Werke verherrlichten den männlichen Körper. Nun zum erstenmale geht er, ein Vierziger, an die Darstellung des Weibes. Ist es ein Wunder daß ihm der Versuch mißlingt? Daß er von einem Extrem ins andere fallend nach übertrieben charakterisirter Männlichkeit den weiblichen Körper leblos glatt darstellt? Man denke nur an verwandte Fälle anderer Zeiten und Schulen, z. B. an die Maler der altniederländischen und der älteren deutschen Schulen. Wie Donatello haben sie in der Darstellung männlicher Gestalten schon sehr bedeutendes erreicht, während sie sich bei der Schilderung weiblicher Jugendschönheit noch verlegen zeigen und in Allgemeinheiten verfallen. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich bei den Paduanern — Mantegnas erste Entwicklungsphasen nicht ausgeschlossen — deren Lieblingsgestalten halbverhungerte Heilige sind (umgekehrt können die Venezianer nicht männlich hart formen, unter ihren Händen wird jeder Sebastian zum Apoll, jede mater dolorosa zur formenvollen Venus).

Die drei Frauengestalten in den Muschelnischen am Cosciagrab lassen uns, schrittweise fast, den Weg verfolgen auf dem Donatello zur vollendeten Darstellung weiblicher Schönheit gelangt. Am verlegendsten zeigt sich der Künstler in der ersten Statue. Die Fede, dargestellt als jugendliches Weib in gothischer Stellung (Standbein rechts, Spielbein seitwärts). Die rechte trägt den Kelch während die linke den aufgerafften Mantel an den Körper drückt. Sehr bezeichnend ist die Art wie die rechte Hand den Kelch faßt. Der 3., 4. und 5. Finger bilden eine Fläche auf welche der Daumen von oben den Kelch drückt,

während der 2. Finger sich an den Rand anlegt. Das Motiv, weitergebildet an der Fede des Sieneser Taufbrunnens, findet später häufiger Verwendung.*) Im Übrigen sind die Bewegungen etwas steif und eckig. Ebenso die Gewandung. Im Liniengefühl schließt sie sich an die Statue des hl. Ludwig an, unterscheidet sich jedoch von ihr durch eine Verschärfung des Formgefühls.

In der zweiten Figur, der Carità, hat sich Donatello bereits an die neue Art der Gewandbehandlung gewöhnt. Der Stoff liegt enger an, die Körperformen sind hie und da schon zu erkennen. Sind diese Formen auch noch nicht durchweg gelungen (an den Brüsten z. B.), so bekunden sie doch gegenüber der ersten Statue einen Fortschritt (man vergl. die Halspartie). Von besonderen Motiven ist etwa die Art der Fingerstellung an der linken Hand, die das Füllhorn trägt, zu nennen; ein Motiv das sich später sehr häufig wiederholt.

Die dritte Figur, entschieden die schönste der Gruppe, verherrlicht die Speranza. Eine beflügelte Gestalt schreitet aus dem Hintergrund nach links vor; mitten im Gang hält sie inne und wendet den leichtgesenkten Kopf und die erhobenen Hände nach rechts. — Die Anatomie des weiblichen Körpers ist dem Künstler hier fast schon geläufig. Die Fingerbildung und -stellung ist zierlich ohne kokett zu sein, das Gesicht glatt aber doch mit Betonung des Knochengerüstes, der Halsansatz wird zum erstenmale gut vermittelt, der Unterkörper in weichen großen Formen gegeben.

Worauf diese ganze Entwicklung hinaus will sehen wir

*) Auch dieses Motiv finden wir später bei Michelangelo wieder. So faßt z. B. sein Bacchus, sein David. Von irgend einer Beeinflußung kann hier wie bei den übrigen gemeinsamen Zügen keine Rede sein. Es sind bestimmte Innervationsgefühle die zu solchen Bewegungen führen und die beide Künstler in gleicher Weise beseelten.

deutlich an dem Relief das den Sockel der Georgstatue schmückt. Im Allgemein setzt man dieses Werk gleichzeitig mit der Statue des Georg, wiewohl es doch mit diesem nicht das Geringste gemein hat. Semper entschließt sich neuerdings das Datum in den Anfang der zwanziger Jahre zu verlegen (Festschrift S. 38). Vergegenwärtigt man sich den Entwicklungsgang den Donatellos Kunst nimmt seit er den weiblichen Körper mit in seinen Darstellungskreis nimmt, so erkennt man deutlich, daß dieses Relief nicht vor 1427, in der Vollendung höchstwahrscheinlich erst 1428 (nach den allegorischen Figuren für den Sieneser Taufbrunnen) anzusetzen ist.

Dargestellt ist die Befreiung der kappadocischen Königstochter durch Georg. Der Heilige ist hervorgesprengt und will den Drachen, der ihm entgegengestürzt, mit der Lanze niederstoßen. Hinter ihm wartet die Königstochter, die Arme zur Brust erhoben, erregt auf den Ausgang des Kampfes. — Die Scenerie ist durchaus symmetrisch gruppirt. Links die Höhle des Drachen, rechts die Wohnung der Königstochter, beide sich gleichmäßig nach der Tiefe verjüngend in eine Hintergrundlandschaft, die im zartesten Relief, dem „rilievo schiacciato" gehalten ist.

In künstlerischer Beziehung tritt als die bedeutendste Person des Ganzen die kappadocische Königstochter hervor. Wie die Halle von der ihre Gestalt sich abhebt neben gothischen Elementen Motive der Renaissance enthält, so bezeichnet auch sie den Wendepunkt jener beiden Epochen. Vom Hals bis zu den Knieen herrscht die convexe Linie der Gothik; von hier ab nimmt die Dominante eine neue, durchaus ungothische Richtung: die Beine wenden sich zurück, die Kleidung folgt dieser Richtung und die Concave herrscht vor. Hier bringt Donatello ein Ideal zum Ausdruck, das durchaus dem Geiste der Frührenaissance entsprach. Unter Fra Filippo ging der Typus in die Malerei über, wo er bis zu Domenico Ghirlandajo, ja bis zu Lionardo

herrschte. *) Das Charakteristische dieses Typus ist die Betonung der Concaven. Die Gestalt erhält dadurch etwas Leichtes, Geschmeidiges während convexe Formen (man denke an perugineske Gestalten) schwer, müde wirken. **) Unter der Optik der allgemeinen Kunstentwicklung ist die Einführung des geschilderten Typus für die Skulptur entschieden ein Fortschritt. Der obere Teil des Körpers, die Brust mamentlich wird besonders hervorgehoben.

Die Sieneser Arbeiten Donatellos, zu denen wir uns nun wenden, bilden den Abschluß der Entwicklung an deren Anfang die Fede des Cosciagrabes steht. Die betreffenden Werke schmücken den Taufbrunnen zu San Giovanni in Siena. Jacopo della Quercia hatte den Brunnen begonnen, konnte ihn jedoch bei seiner Thätigkeit in Bologna nicht zu Ende führen. Verschiedene Künstler wurden mit der Fertigstellung des Werkes betraut. Unter ihnen Donatello. Ihm wurden ein Relief, darstellend den Tanz der Salome, zwei allegorische Figuren und

*) In der üblichen Darstellung trägt die Gestalt einen flachen Korb auf dem Kopf. Eine der ersten Darstellungen der Art bei Ghiberti (2. Baptisteriumsthür, Esaurelief, Gestalt links), eine der letzten bei Rafael (Teppichcartons, Heilung des Lahmen, das Weib mit dem Knaben rechts).

**) Daß das Vorherrschen der Concaven oder Convexen für eine leichte oder schwere Wirkung entscheidend ist, läßt sich am besten bei tektonischen Formen beobachten. Man vergleiche, um den einfachsten Fall zu wählen, die Grundformen der drei antiken Säulenordnungen. Das dorische Kapitäl ist konvex profilirt, das korinthische konkav; jenes wirkt schwer, dieses leicht. Das jonische Kapitäl mit seinen Voluten hält die Mitte; auf den ersten Blick erscheinen die Voluten konvex gestaltet, bei näherem Zusehen aber erweist sich die Volute als eine zusammengerollte noch unentwickelte Concave, eine Knospe die sich in den Akanthusblättern des korinthischen Kapitäls entfaltet. — Ein lehrreiches Beispiel wie sich das eine aus dem anderen entwickelt bietet die Geschichte der Gesimsprofilirung zur Zeit der Renaissance.

drei Flügelknaben in Auftrag gegeben. Das Relief lieferte er 1427 ab, die übrigen Arbeiten ein Jahr später.

In dem Relief schildert uns Donatello die Erzählung des Salometanzes gleichsam in drei Auftritten, dadurch daß er die Handlung in drei bestimmt von einander gesonderte Gründe verteilt. Die Haupthandlung geht im Vordergrund vor sich: Der verhängnisvolle Befehl ist ausgeführt; ein Soldat kniet am oberen Ende der Tafel vor dem Fürsten und präsentirt ihm das Haupt des Täufers. Entsetzt prallt Herodes zurück. Salome bleibt wie versteinert in ihrer Stellung, unfähig den Blick von ihrem Opfer zu wenden. Die Gesellschaft stiebt auseinander, furchtsam und zugleich neugierig zurückblickend. Nur einer hat den Mut auszuharren; mit vorwurfsvoller Geberde weist er auf das Haupt des Täufers. — Die eigentliche Stifterin des ganzen Unheils suchen wir an der Tafel des Vordergrundes vergebens. Sie befindet sich mit zweien ihrer Dienerinnen in einem kleinen Gemach im hintersten der drei Gründe. Auch hier schildert uns der Künstler den Eindruck den die frische That auf die Beteiligten ausübt. Herodias selbst bleibt ziemlich kühl während die beiden Zofen ihren Schrecken doch nicht verbergen können. — Die geschilderten beiden Scenen sind getrennt durch einen ziemlich gleichgültigen Mittelgrund. Die Hauptperson ist hier der Musiker der trotz des erschütternden Vorganges im Vordergrunde ruhig seinen Tanz weiterspielt. Ein Diener der gerade vorbeieilt sieht sich ärgerlich nach ihm um; ein zweiter geht direkt auf ihn zu, dem Spiel ein Ende zu machen.

Drei Hände haben wir bei diesem Relief zu unterscheiden. Die des Donatello, des Quercia und des Michelozzo. Wie aus den von Milanesi veröffentlichten Documenten hervorgeht hatte Quercia das Relief bereits begonnen. Donatello mußte ihm bei der Übernahme eine Entschädigungssumme zahlen. Auf ihn geht jedenfalls die Komposition des Vordergrundes, die

Gruppirung sowie die architektonische Umrahmung zurück. Nicht aber die Einteilung der Handlung in drei Räume und die genauere Ausführung des Ganzen. Wem wir die perspektivische Einteilung verdanken, ist eine schwer zu entscheidende Frage. Für Michelozzo spräche die medaillenartige Charakter der Köpfe des Mittel- und Hintergrundes (Michelozzo war in Florenz als Stempelschneider angestellt), ebenso die architektonische Einteilung. Die absoluten Donatelloverehrer weisen zwar dabei auf die paduanischen Reliefs, wo noch viel schwierigere architektonisch-perspektivischer Probleme gelöst seien; doch könnte Donatello dort ebenso gut Mitarbeiter herangezogen haben, gerade derartige Kunstücke liebten ja die älteren Paduaner. Wie dem auch sei, der Gedanke die handelnden Personen durch bestimmte Räumlichkeiten zu trennen, war sehr glücklich. Ein Vergleich mit ähnlichen Darstellungen der älteren Zeit zeigt das recht eindringlich.

Leichter schon läßt sich die Frage lösen, was von den Figuren des Vordergrundes dem Michelozzo, was dem Donatello zukommt. Der Anteil Donatellos erscheint hierbei geringer als man erwarten sollte. Zugegeben daß er bei allen Bewegungsmotiven und Ausdrucksformen bestimmend gewesen ist, so muß ein unbefangener Blick doch lehren daß in der genaueren Ausführung nur die drei Personen am Tische auf ihn zurückgehen. Betrachten wir zunächst die schönste Figur des Ganzen, die tanzende Salome. Ein Renaissancetypus wie die kappadocische Königstochter mag ihre Gestalt in der Anlage der Phantasie Donatellos entsprossen sein; ausgeführt aber hat sie der Genosse des Ghiberti. Eine solche Weichheit, ein solcher Schwung der Linienführung begegnet uns bei Donatello nirgends, selbst in der Annunziata nicht. Dasselbe gilt von der ganzen übrigen Gruppe zur rechten Seite. Bei allen vier Figuren die gleiche Linienführung die mit derjenigen des Herodes so bezeichnend

kontrastirt, im Relief der Gefangennahme Johannis aber, das Michelozzo nach Ghibertis Entwurf ausführte, mehr als eine Analogie findet. Das letztgenannte Relief ist ebenfalls zur Vergleichung heranzuziehen, um die prächtige Gestalt des knieenden Soldaten zu verstehen. Was endlich die beiden Putten im Vordergrunde links angeht, so sind sie ein vorzügliches Beispiel des Typus den Michelozzo bei Kinderdarstellungen anwandte. Den Typus des Donatello erkennt man aus den drei Putten am Gesims des Taufbrunnens, den vier auf dem Giebel des Anunziatareliefs sowie der bekannten allegorischen Broncefigur im Nationalmuseum zu Florenz.*)

In den beiden allegorischen Figuren der Fede und Speranza am Sieneser Taufbrunnen und dem Relief der Verkündigung in Santa Croce hat sich Donatello zur Darstellung des weiblichen Körpers völlig durchgerungen. Als Anhaltspunkte zur Beurteilung des Fortschrittes gegenüber früheren Werken diene für die Fede von Siena di Carità vom Cosciagrab, für die Maria der Verkündigung die Speranza vom Cosciagrab. Die Kleidung zeigt mehr Rundung und schwungvolle Bewegung sowie ein entschieden verfeinertes Formgefühl. In der Anatomie des weiblichen Körpers bieten sich Donatello keine Schwierigkeiten mehr. Das Knochengerüst ist deutlich zu erkennen; Muskeln und Sehnen sind scharf umrissen, doch entdeckt man nirgends unweibliche Härten.

*) Sehr mit Unrecht hat man diese Statuetten der jüngeren Generation der Kinder am Orgellettner zugewiesen. Donatello war damals doch schon etwas besser über die Anatomie des Kindes unterrichtet als das hier der Fall ist. Der Putto ist vielmehr ein Zwillingsbruder des kleinen Tänzers am Sieneser Taufbrunnen, der die Ecke zwischen dem Relief des Quercia und dem einen des Turini (Geburt des Täufers) krönt.

Die Arbeiten für Siena befanden sich kaum an Ort und Stelle, als man sich mit einem neuen Auftrag an Donatello und Michelozzo wandte. Die Dombaubehörde von Prato wünschte an der Außenseite ihrer Kathedrale eine Kanzel angebracht von der aus man an hohen Festtagen dem Volk die wertvollste Reliquie dieser Kirche, den Gürtel der Maria, zeigen könne. Michelozzo und Donatello machten sich ans Werk. Doch die Arbeit wollte nicht recht vorwärts gehen; die häufige Trennung der Meister trug Schuld daran. 1434 muß ein neuer Kontrakt geschlossen werden.

Die Kanzel schließt sich, auf einen Konsolengesims ansetzend, im Dreiviertelkreis um einen Rundpfeiler an der rechten Ecke der Fassade. Verschiedene Horizontalglieder vermitteln den Übergang zur Mauer, eine mächtiges Schirmdach mit kassetirter Decke krönt das Ganze. — Dieser architektonische Aufbau ist ein Meisterwerk des Michelozzo. Glücklich vor allem war der Gedanke das Konsolengesims nicht direkt an die Mauer anzusetzen, sondern durch Einführung von Zwischengliedern einen Übergang zu schaffen. Der Ausbau bekommt dadurch etwas Organisches. Es scheint eine Blüte die sich frei entfaltet hat.

Ihren Ruhm verdankt die Kanzel von Prato aber nicht ihrem architektonischen sondern ihrem bildnerischen Teil. Es sind das sieben Reliefs auf goldmosaicirtem Grunde die, durch Doppelpilaster getrennt, die Ballustrade der Kanzel schmücken.

Der Gegenstand der Darstellung ist auf allen sieben Feldern derselbe: Geflügelte Kindergestalten, Engel, die sich im Reigen drehen. Sie sind ziemlich ausgelassen dabei. Die Ketten werden oft durchbrochen, einzelne Musikinstrumente scheinen mehr zum Lärmen als zur Markirung des Taktes.

Es ist eine altchristliche Überlieferung, die Engelchöre im Reigentanze darzustellen. Wie sich das Mittelalter etwa solche Tänze dachte, davon geben die Gemälde des Klosterbruders Angelico einen Nachklang. Donatello repräsentirt die neue Zeit. Die braven, wohlerzogenen aber etwas angekränkelten Kinder des Fiesole hätte er nie gebildet. Auch auf formale Schönheit kam es ihm nicht an. Luca della Robbia übertrifft ihn darin bei weitem. Seine Putten sind vielmehr ziemlich plump in den Formen, derb im Ausdruck — und doch sind sie in ihrer steifen Beweglichkeit appetitlicher anzusehen als alle die artigen Kleinen des Luca. Bei Luca wissen sich die Kinder beobachtet, bei Donatello glauben sie sich allein.

Gehen wir von der Fassade des Domes um die Kanzel herum, so fallen uns bei genauerer Betrachtung stilistische Verschiedenheiten auf, die uns die sieben Stücke in drei Gruppen sondern lassen. Die beiden Reliefs zunächst der Fassade unterscheiden sich von den drei vorderen, diese von den letzten beiden. Beginnen wir mit den erstgenannten. Man hat diese beiden Reliefs dem Michelozzo zugesprochen. Michelozzo hat einen solchen Kindertypus nie gekannt. Gerade an der Pratokanzel ist sein Typus sehr gut vertreten, und zwar an dem Broncekapitäl auf dem der Sockel der Kanzel sich erhebt. Gnasti teilt eine Urkunde mit nach der Michelozzo dieses Kapitäl gegossen hat. Es wäre das zwar kein Beweis daß auch das Modell von Michelozzo stammt, aber man halte Umschau in den Werken des Donatello: niemals schuf er Putten mit dieser Bildung des Gesichtes und Kopfes, mit diesen weichen schlanken

Körpern. Die einzige Analogie bieten die Kinder am Sienarelief — dieselben die wir als dem Michelozzo zugehörig erkannten. Was die beiden Reliefs betrifft, so spräche für Donatello am ehesten der Gesichtsausdruck. Hier dieselben Mienen wie z. B. an der allegorischen Figur des „Amor". Aber gerade die Vergleichung mit früheren Kindergestalten lehrt, wie an den Reliefs das Formgefühl abgestumpft, wulstig erscheint. In dem Entwicklungsgang Donatellos den wir bis jetzt verfolgten passen den Reliefs vorläufig, so lange wir noch keine vermittelnde Zwischenglieder kennen, nicht. Die Falten sind schwer und dick, die Körperbildung formlos verschwommen — ein Gegenbild zu dem Formgefühl der Anunziata.

Aber auch die drei vorderen Reliefs, sicher Arbeiten Donatellos, zeigen keinen Zusammenhang mit der bisherigen Entwicklung. Immer mehr drängt sich uns die Vermutung auf, zwischen den Sieneser Werken und dieser Pratokanzel müssen Werke Donatellos vorhanden sein, welche die stilistischen Gegensätze vermitteln. Doch sehen wir vorläufig davon ab, versuchen wir zunächst die neue mit den Pratoreliefs einsetzende Periode für sich zu begreifen.

Man kann sich diese Entwicklungsphase nicht deutlicher vor Augen führen, als durch die genannten drei vordern Reliefs der Pratokanzel. Das treibende Element ist dasselbe welches von den Campanilestatuen zu den Sieneser Arbeiten führte: Verschärfung des Formgefühls. Als das erste der drei Reliefs haben wir das von der Ecke links anzusehen, es folgt das mittlere, das rechte bildet den Abschluß. Das erste Feld ist noch ganz in Marmor gedacht, das dritte würde als Erzwerk schon nicht mehr paradox wirken. Man gehe, um sich den Fortschritt vor Augen zu führen, von der Bildung des Details aus. Die Flügel und deren Federn z. B. sind beim ersten Relief noch sehr flaumig und weich gebildet, beim zweiten werden sie

schon fester, beim dritten scheinen sie fast gestutzt, so scharf sind die Conturen. Die Haarbehandlung zeigt den gleichen Fortschritt in fast noch deutlicherer Weise. Wichtig aber ist namentlich die wachsende Durchbildung der Körperformen. Im ersten Relief sind alle Formen noch wulstig, wassersüchtig aufgeschwemmt. Erst allmählich kommt eine feinere Bildung in die etwas unförmlichen Körper. Die Linien werden bestimmter, die Formen plastischer. Man beachte wie das Kinn allmählich deutlicher hervortritt, wie die Weichteile um das Auge klarer angegeben werden, wie die Gelenke durch die Epidermisfalten immer mehr zur Geltung gelangen. Dementsprechend wird die Bewegung immer freier, immer kindlicher. Ganz natürlich, bewegen sich doch die Kleinen im dritten Feld in ihren eigenen Hemdchen; in der idealen Drapirung des zweiten und vollends des ersten Reliefs könne sie sich nicht recht ungezwungen fühlen. Die Anlage dieser Gewänder ist sehr bezeichnend für den Charakter der ganzen Entwicklung. Im ersten Relief sind die Falten noch so schwer und wulstig wie in den Reliefs nach der Fassade zu. Der einzige Fortschritt besteht darin daß häufig Biegungen und Brechungen, die es ermöglichen den Körper hervortreten zu lassen, angewandt werden. Im zweiten Feld werden die Falten bedeutend feiner und schmiegen sich enger an den Körper an. Im dritten ist der Anschluß so eng, daß selbst kleinere Körperteile (wie Nabel und Glied) hervortreten; das Gewand liegt an wie feuchter Stoff.

Werfen wir noch einen Blick auf die vorderen Reliefs und wenden uns nach rechts, so wird uns sofort klar: die letzten beiden Felder der Pratokanzel sind nicht von Donatello. Wir stehen hier vor der ganz rohen Arbeit irgend eines Gehilfen. Der Gesichtsausdruck blödsinnig impertinent ohne jede Kindlichkeit, die Muskulatur entsetzlich aufgeschwemmt, fast als ob der Verfertiger die perspektivischen Bravourstücke Dona-

tellos habe persifliren wollen. Sicher ist aber daß Donatello die Entwürfe zu diesen monströsen Gebilde lieferte. Die ausgezeichnete Komposition kann man dem ausführenden Steinmetz nicht zutrauen. Wenn trotzdem der Reigen des letzten Feldes auch in der Anordnung nicht gut wirkt, so ist das nicht Donatellos Schuld. Es liegt allein daran, daß die im riliero schiacciato gedachten Hintergrundsfiguren sich so ungebührlich verdrängen. —

An die Reliefs der Pratokanzel schließt sich eine zweite Serie von Puttendarstellungen an. Es sind zwei kleinere und zwei größere Reliefs für eine Orgelletteur des Florentiner Domes (jetzt im Nationalmuseum). Die Darstellung ist bei den größeren Reliefs dieselbe wie bei den Kanzelfeldern: reigentanzende Engel die sich in mäßigem Relief von einem goldenen Grunde abheben. Auf dem einen Relief sind die einzelnen Gestalten durch Kränze getrennt. Es ist das ein Mittel zur Lockerung der Komposition. Auf dem anderen Langrelief hat Donatello es nicht angewandt. Der Nachteil ist klar. Die Figuren haben wenig Spielraum und der Künstler sieht sich genötigt den Reigen mehrfach zu unterbrechen, um nicht mehrere Putten in der Rückansicht zu geben. Die kleineren Felder bringen zwei Genreszenen. Zwei Paare haben sich aus der allgemeinen Kette losgemacht und laufen einander nach, indem sie die kleinen Musikanten die ihnen im Weg stehen zur Seite schieben.

Das Stilprincip das wir bei den vorderen Pratoreliefs sich entfalten sahen ist hier so deutlich weiter geführt, daß wir davon abstehen können die Entwicklung im Einzelnen zu verfolgen (zur Prüfung der folgenden Behauptung empfiehlt sich als nächster Anhaltspunkt eine Vergleichung der Laubgewinde an der Basis der Felder). Nach denselben Kriterien die uns vorhin geleitet stehen die kleinen Reliefs zeitlich am Anfang, die Reigen auf dem die einzelnen Engel durch Kränze getrennt sind bildet den Schluß.

Vergleichen wir nun die vier Orgelreliefs mit den vorderen dreien der Kanzel, so gewinnen wir für beide Fälle festere Anhaltspunkte. Eine stilistische Untersuchung führt nämlich zu folgenden Resultaten:

1) Das kleine Orgelrelief auf dem sich der Musikant mit der Doppeltibia befindet, vermittelt den Übergang zwischen dem ersten und zweiten der genannten Kanzelreliefs.
2) Das zweite kleine Orgelrelief vermittelt den Übergang zwischen dem 2. und 3. Kanzelrelief.
3) Die beiden Langreliefs der Orgel sind später als die drei vorderen Kanzelreliefs.

Nun steht urkundlich fest daß der Orgellettner 1433 bestellt, gegen 1441 vollendet war. Die Kanzel im Prato war bereits 1428 bestellt, aber „die politischen Ereignisse in Florenz, die Verbannung des Cosimo Medici und die Abwesenheit Michelozzos mit seinem Gönner scheinen die Angelegenheit verzögert zu haben" (Schmarsow). 1434 kommt vom Prato ein neuer Contrakt wegen der Reliefs für die Kanzel. Jetzt macht sich Donatello an die Arbeit, 1438 ist die Kanzel fertig gestellt. Da nun erst 1433 der Orgelletner in Auftrag gegeben war, so gelangen wir, nachdem wir den stilistischen Zusammenhang erkannt haben, zu folgender Datirung: 1434—38 die drei vorderen Reliefs der Pratokanzel und die kleineren Reliefs der Orgelbrüstung. 1438—41 die Langreliefs der Orgel. Die neue Stilperiode, die ihren Ausgangspunkt von dem ersten der drei vorderen Reliefs der Pratokanzel nimmt, tritt also ein mit dem Jahre 1434 — mit der Rückkehr des Cosimo nach Florenz.

Cosimo stand in inniger Beziehung mit der Kunst seiner Zeit. Er zog viele Künstler an seinen Hof, unter allen aber stand ihm keiner so nahe wie Donatello. Für keinen hat er gesorgt wie für ihn — keiner hat auch dem großen Mediceer soviel Anregung verdankt als Donatello. Die neue Stilwandlung in seinem Schaffen wäre ohne Cosimo und dessen Hofleben nicht denkbar. Cosimo war für Donatello, was Giulio II. für Michelangelo war.

Die Epoche um die es sich hier handelt umfaßt die Jahre 1433—44. Die Hauptwerke sind außer den genannten Reliefs für die Dome von Prato und Florenz acht Entwürfe für Medaillons im Palazzo Medici, der Broncedavid im Nationalmuseum und — das Reiterstandbild des Gattamelata; dieses wurde zwar erst 1454 vollendet, verkörpert aber doch nur das was Donatello während seiner mediceäischen Periode dachte. Die genannten Werke sind gering an Zahl für ein Decennium Donatellos. Sicher hat er mehr in dieser Zeit geschaffen, aber eine feste Tradition von solchen Werken fehlt uns. Was außer den genannten Werken angeführt wird ist zum größten Teil in Quarantaine zu stellen. So z. B. der „Cristo morto" im South Kensington-Museum zu London. Ein so breites Formen- und so scharfes Liniengefühl finden wir nirgends bei Donatello vereinigt; erst am Ausgange des Quattrocento kam man in Florenz zu einer derartigen Technik. Dieselben Eigentümlichkeiten zeigt ein anderes, gleichfalls dem Donatello abzusprechendes Werk des Kensington-

Museums: die Schlüsselübergabe Petri. Doch wir wollen hier nicht einen räsonirenden Katalog der Werke geben, die dem Donatello zugeschrieben werden, und so können wir alle derartigen Museumsprobleme übergehen.

Wir beginnen mit den acht Medaillons im Palazzo Riccardi. Es sind vergrößerte Nachbildungen antiker Kameen.*) Die ausgeführten Medaillons sind plumpe Bottegenstücke. Man schrieb sie lange dem Donatello zu bis Tschudi darin die Hand eines Gehilfen erkannte. Er wies auf den Meister der Madonna in der Via Crucis di San Francesco zu Siena hin. Analogieen zeigen sich auch mit der Lunettenmadonna am Brancacci-grab, ein Werk das Schmarsow dem Isaïa da Pisa zuweist. Derselbe fatale Gesichtstypus mit dem vorstehenden Unterkiefer, der gequetschten Nase, den formlosen Backen. Möglich daß noch andere Bildhauer in Frage kommen könnten, jedenfalls würde uns der Mann ziemlich gleichgültig bleiben. Es ist unnötig daß man seinen Namen und weitere Werke von ihm kennt, in den sieben Reliefmedaillons zeigt sich sein Stil deutlich genug. Dachte Donatello in Erz, so dachte sein ausführender Gehilfe in Lehm. Leider sind die Entwürfe Donatellos alle verschollen. Die Hauptsache bleibt immerhin daß Donatello nachweisbar antike Kunstwerke kopirte, ein Beweis daß er sich in der neuen Epoche ziemlich eingehend mit dem Studium der Antike beschäftigte.**)

*) Über die antiken Vorlagen des Donatello s. den Aufsatz von F. Wickhoff: „Die Antike im Bildungsgange Michelangelos," Mitt. des Inst. für österr. Geschichtsforschung S. 408 ff. III, 1892.

**) Interessant ist es zu beobachten wie Donatello von den antiken Vorbildern bisweilen abweicht. Man vergleiche z. B. das Relief des Fauns mit dem Bacchuskind. Im antiken Original sitzt der kleine Bacchus rittlings auf dem linken Arm des Fauns; Donatello wies ihm eine seitliche Stellung an, nur um die linke Hand des Fauns in eine von ihm beliebte Lage zu bringen.

Das Studium der Antike scheint für Donatello ein Studium des Nackten gewesen zu sein. Seit seinem Aufenthalt an Cosimos Hofe wandte er sich auf die Darstellung des nackten Körpers. An den Reliefs der Kanzel und der Orgelballustrade legen die Kleider sich immer enger an den Körper und bedecken immer weniger. In den acht Medaillons spielt der nackte menschliche Körper die Hauptrolle und es läßt sich unschwer erkennen, weshalb Donatello eigentlich vergrößerte Kopieen der Kameen und Gammen gab. Die Frucht dieses seines Studiums ist der Broncedavid im Nationalmuseum.

Der David ist geschaffen um das Jahr 1442.

Schmarsow nimmt das Jahr 1430 als ungefähre Entstehungszeit an, Tschudi tritt für die Sieneser Periode ein: beide ohne klare Begründung ihrer Ansicht. Eine alte Tradition sieht in der Davidsstatue, die Cosimo anfertigen ließ, eine Allegorie auf die siegreiche Rückkehr des Medici. Danach fiele der Auftrag für das Werk jedenfalls nicht vor 1434. Doch sehen wir von dieser Tradition ab, beachten wir vor allem stilistische Merkmale. In den Einzelheiten zeigt der David eine Schärfe der Behandlung, wie sie Donatello erst in den Reliefs für Prato allmählich erworben hatte (um 1430 war sie ihm noch ebenso fremd wie um 1428). Die stilistische Entwicklungsgeschichte weist das Werk hinter das letzte Relief der Orgelballustrade. Man vergleiche den Kranz welcher der Figur als Sockel dient mit den Kränzen welche die Putten des genannten Reliefs halten, oder die Flügel am Helm des Goliath mit den Flügeln dieser Putten. Die Dekoration an den Beinschienen, das Relief am Helm des Goliath zeigen die gleiche Verschärfung welche über die Datirung keinen Zweifel läßt. Die Muskulatur freilich ist in zartester Abtönung gegeben. Hier zeigt sich ein Widerspruch mit den Formen an den Orgelreliefs. Die einzige Erklärung dafür wäre die, daß Donatello

bei Reliefdarstellungen ein anderes technisches Verfahren einschlug als bei Freistatuen. Es ließe sich aus Donatellos letzter Periode dafür eine Parallele beibringen: die Reliefs für die Lorenzokanzeln sind in den Formen sehr scharf, die gleichzeitigen Freistatuen dagegen sehr locker behandelt. Doch wir wissen nicht, wie weit bei der Ausführung der Reliefs für die Lorenzokanzeln Donatellos Entwürfe berücksichtigt werden. Den sichersten Anhaltspunkt zur Erklärung böten verbindende Mittelglieder. Es werden deren auch eine Reihe aufgestellt*), doch sind sie alle nicht genügend beglaubigt. Kurz wir stehen hier vor einem Rätsel. Daß im übrigen die gegebene Datirung wohl begründet ist geht aus den erwähnten Punkten hervor.

Wie hat nun Donatello den David dargestellt? Eine jugendliche fast noch knabenhafte Gestalt, bis auf die Beinschienen und einen breitkrämpigen Hut völlig nackt, steht in ausruhender Stellung da. Die rechte Hand stützt sich auf ein Schwert, die andere, deren Fläche ein Schleuderstein füllt, ruht in der Hüfte; der linke Fuß tritt auf den abgeschlagenen behelmten Kopf. Wären die Attribute nicht so unzweideutig, man würde alles andere, nur keinen Hirtenknaben in dieser Gestalt vermuten. Und wirklich scheint dem Künstler die Darstellung des biblischen Hirtenknaben nur ein Vorwand gewesen zu sein zur Darstellung eines nackten Körpers. Um zu sehen was Donatello hierin erreicht hatte und was noch zu erreichen war vergleiche man die Statue einerseits mit den nackten Gestalten an der zweiten nördlichen Domthüre andererseits mit dem David des Michelangelo. Man wird zugestehen müssen daß der Künstler für seine Zeit das Möglichste geleistet, daß er die praktische Kenntnis der Anatomie in hohem Grade befördert

*) Zumeist in London. Am bedeutendsten die Büste der Cäcilia im South Kensington Museum und das Relief der Cäcilia bei Lord Elcho.

hat. Losgelöst aber vom historischen Zusammenhang lassen sich einzelne Schwächen nicht hinwegleugnen. Die spröden, unnachgiebigen Umrisse der Silhouette zeigen auf den ersten Blick, was man bei näherem Betrachten im Einzelnen bestätigt findet: die verschiedenen Glieder sind nicht genügend in ihrer Sonderheit ausgebildet. Teile wie der Oberschenkel und der Arm sind dargestellt, als ob hier jede feinere Muskulatur fehlte. Und doch — trotz dieser Mängel macht das Werk einen angenehmen harmonischen Eindruck. Auch hier möchte ich zur Erläuterung auf einen Vergleich hinweisen. Im Besitze des Conservators Bayersdorfer in München befindet sich eine unter Donatellos Namen gehende Statuette. *) Es ist ein ziemlich plumpes Pasticcio aller möglichen donatellesken Motive. Nun stelle man diesen Pseudodonatello mit der affektirten Ermattung, dem kokett-bescheidenen Blick und der zierlichen Fingerhaltung neben jenes ächte Werk: man wird dessen ganze Bedeutung erkennen.

Auf ein Effektmittel, das Donatello bei seiner Statue anwandte, sei noch hingewiesen. Der breitkrämpige Hut wirft über das Gesicht des Knaben einen überaus malerischen Schatten, welcher die unter sich ziemlich scharf getrennten Teile der oberen Gesichtshälfte in ein Ganzes zusammenfaßt. Außerdem ist das Haupt in einer Weise gesenkt, daß alle vorspringenden Gesichtsteile sich durch einen kurzen Schlagschatten kräftig abheben (günstigste Beleuchtung: hohes Seitenlicht). Donatello erweist sich hier als ein Vorläufer des Verrochio, der im Streben nach malerischer Wirkung das Sfumato Lionardos bereits in Stein vorbildet.

Außer dem David besitzen wir nur noch ein Werk welches von Donatellos glücklichster Epoche Zeugnis ablegt: das Reiter-

*) Publicirt in Hirth's Formenschatz (München), Jahrgang 1889 Blatt 2.

ſtandbild des Gattamelata. Man iſt nicht gewohnt Donatellos Reiterſtandbild in dieſem Zuſammenhang zu beſprechen, man erwähnt es bei der Betrachtung der paduaniſchen Zeit. Mir ſcheint mit Unrecht; denn Donatello führte da in Padua nur aus was er in Florenz ſchon entworfen, ja begonnen hatte. Seit 1442 trug er ſich mit Plänen einer Reiterſtatue. Von Neapel aus erging an ihn der Auftrag für Alphons von Arragon, der 1442 ſiegreich in die Stadt eingezogen war, ein Reiterbild zu errichten. Donatello erklärte ſich bereit und ging ans Werk. Der Kopf des Pferdes, heute im Nationalmuſeum, iſt alles was uns von dem Werke erhalten iſt. Es fehlt jeder Anhalt ob Donatello etwas Weiteres für das Denkmal ſchuf,*) oder wie weit er in der Arbeit kam. Vollendet hat er das Ganze nicht, ein anderer Auftrag hielt ihn davon ab. Dieſer neue Auftrag kam von Padua. Eraſmo dei Narni, der unter dem Namen Gattamelata bekannte venezianiſche Condottiere, war im Jahre 1442 geſtorben. Seine Erben beſchloſſen ihm eine Reiterſtatue zu ſetzen; Donatello, der berühmteſte Bildhauer ſeiner Zeit, ſollte ſie ausführen. Leider ſind uns die näheren Verhandlungen mit dem Künſtler nicht bekannt; wir wiſſen daher nicht wie es der Familie des Gattamelata gelang den Künſtler den Neapolitanern abſpenſtig zu machen.

Man konnte keine günſtigere Zeit treffen Donatello zu einem Reiterſtandbild zu berufen, als die vierziger Jahre, wo er unter dem Banne Coſimos und ſeiner Zeit ſich dem antiken

*) Schmarſows Theſe, welche zwei Broncebüſten der Berliner Galerie mit dem Denkmal in Verbindung bringen wollte, hat ſich nicht bewährt. Vergl. hierüber Bode „Italieniſche Bildhauer der Renaiſſanc," Berlin 1887. Ferner Bode und v. Tſchudi „Beſchreibung der Bildwerke der chriſtlichen Epoche" (illuſtrirter Katalog), Berlin 1888. Für das Reiterſtandbild des Gattamelata: Bode „Donatello in Padua," Paris-Leipzig (Verlag von Rothſchild) 1883; dieſes Werk beſonders auch für die nächſte Periode bedeutend.

Geiste genähert hatte. Die Lust an Reiterstatuen ist für die Skulptur ein ebenso untrügliches Symptom für das Wiedererwachen des alten Geistes, wie für die Architektur die Lust an Kuppelbauten. Wo die architektonische Entwicklung zu Kuppeln führt, leitet die skulpturelle zu Reiterstandbildern.

Drei Typen lassen sich in der Darstellung der Reiterbilder unterscheiden. Der Künstler kann den Hauptwert auf den Reiter verlegen, den er durch herkulische Bildung und bedeutsamen Ausdruck hervorhebt. Das Pferd ist dabei nebensächlich behandelt, kaum daß die Rasse kenntlich ist; es soll nur eine Art Thronsitz abgeben. So bildet die unterordnende Spätkunst für die wir in Schlüters Denkmal des großen Kurfürsten ein vollendetes Werk besitzen. — Anders die Blütekunst, die in einer ausgeglichenen Einheitlichkeit ihr Ideal sieht. Roß und Reiter stehen da als ein Ganzes, der Ausdruck des Einen ist der des Andern. Ein Wille, Ein Herzschlag scheinen das Centauerngebilde zu beseelen. Der Colleoni des Verocchio-Leopardi ist ein Muster dieser Gattung. — Daneben aber macht sich ein dritter Typus geltend; ihm huldigt besonders die Frühkunst. Man verlangt eine unbefangene wahrheitsgetreue Darstellung der natürlichen Verhältnisse. Unter solchen Umständen muß der Reiter gegen die volleren Formen des Pferdes zurücktreten, und die Gefahr liegt nahe daß das Bild des Darzustellenden nicht genügend hervortritt. Dieser Typus ist es den Donatello wählte.

Die ungünstigen Bedingungen waren bei Donatello noch dadurch erhöht, daß die damaligen Kriegspferde (der schweren Rüstung wegen) aus einer besonders mächtigen Rasse gewählt wurden, und daß Gattamelata von Statur klein war. Um so bewundernswerter ist die Art wie Donatello alle diese Hindernisse überwand. Er bildet ein der That ein schweres mächtiges Pferd echter Rasse, bildete Gattamelata nicht größer als er

war*) — und dennoch fällt der Reiter sofort als die Hauptperson auf. Das einfache Mittel diese Wirkung hervorzubringen fand Donatello in einer zwiefachen Behandlung. Dem Pferd gab er breite, flache, stumpfe Formen; bei dem Reiter bildete er alles scharf, in bestimmtester Ausprägung. Nicht als ob bei dem Pferd anatomische Teile irgendwie übergangen wären, aber die Gliederung ist nicht besonders betont. Man sehe nur wie verschieden bei diesem Pferd und bei dem des Celleoni die Beine ansetzen. Das Pferd, ein Paßgänger, ist im Schritt dargestellt. Der linke Hinterfuß ist eben aufgetreten, der Vorderfuß derselben Seite hebt sich. Die Bewegung ist so ruhig wie die Haltung des Reiters, der in dem bequemen Sattel und den hochgeschnallten Bügeln ziemlich lässig dasitzt. In der linken ruht der Zügel, die rechte führt den Kommandostab. Aus den verwitterten Zügen des Generals spricht die Ruhe und Geistesgegenwart eines Mannes der gewöhnt ist sein Leben täglich in die Bresche zu schlagen.

Auf das Mittel Roß und Reiter durch verschiedenartige Behandlung zu unterscheiden war Donatello nicht gleich zu Anfang verfallen. Der bereits erwähnte Pferdekopf des Neapolitaner Denkmals ist ziemlich scharf behandelt. Dächten wir uns diese Manier auf das Pferd des Gattamelata übertragen, so würde die Gestalt des Feldherrn sehr verlieren. Doch auch die Reitergestalt würde er in Neapel anders, nämlich weniger detailartig ausgeführt haben. Das beweist uns eine Büste die Donatello entweder kurz vor seiner Abreise oder doch kurz nach seiner Ankunft in Padua herstellte. Die Büste befindet sich im Nationalmuseum. Die Züge des Dargestellten zeigen mit dem Gattamelata eine solche Familienähnlichkeit, daß man

*) Es sieht fast aus, als habe Donatello die Kleinheit des Reiters absichtlich hervorheben wollen. Alle Attribute, wie Sporen, Schwert, Zügel, Kommandostab, sind im größten Maßstabe genommen.

der These Bodes, der in der Büste den Sohn des Reitergenerals, den Auftraggeber des Standbildes, erblickt, wohl zustimmen kann. Mit der Epoche David hat der Kopf noch einige Merkmale gemein; so die gleiche Haarbehandlung (bei der verschiedenen Form der Haare nur um so deutlicher hervortretend) und das Medaillon auf der Brust das dem Relief am Helme des Goliath entspricht. Eine antike Kamee gab auch hier das Vorbild. Abweichend vom David jedoch ist die Schärfe mit der die einzelnen Gesichtsteile hervorgehoben sind. Diese Behandlung weist direkt auf die paduanische Epoche.

Ehe wir uns jedoch der Betrachtung dieser Epoche zuwenden haben wir noch eine Anzahl Werke nachzuholen.

Man wird bei der Entwicklung der Epoche die wir soeben gaben die Besprechung einer Serie von Werken vermißt haben: Donatellos Arbeiten für San Lorenzo. In der Sakristei dieser Kirche befindet sich eine Reihe architektonisch dekorativer Werke die dem Donatello zugeschrieben worden. Es sind: zwei Broncethüren mit je fünf mal zwei Reliefs, vier Medaillons mit Darstellungen aus der Legende des Evangelisten Johannes in den Zwickeln der Kuppel, je zwei Märtyrer in den beiden Flachnischen zu Seiten des Altarraumes, endlich vier Evangelistenfiguren in den oberen Bogenfeldern.

Man pflegt diese Werke als zwischen 1440 und 44 entstanden anzusehen. Im Jahre 1444 verließ Donatello Florenz, bei Brunelleschis Tod war, wie ausdrücklich erwähnt wird, die Sakristei fertig.*) Ob sich die „Fertigstellung" nur auf den architektonischen oder auch auf den dekorativen Teil bezog, ist

*) Die Meinungen würden in dieser Frage nicht so abweichen, traute man nicht zu sehr den Angaben des Panegyrikers Brunelleschis, des Antonio Manetti. (Über die geringe Glaubwürdigkeit dieses Biographen s. C. Frey: „Le vite di Filippo Brunelleschi," Berlin bei Hertz.) Auch in Betreff unserer Frage sind fast alle seine Angaben falsch. So die Behauptung, die Broncethüren habe Donatello zuletzt geschaffen. Bei dieser wie vieler anderen Datirungen war der einzige Zweck einer fließenden Erzählung maßgebend.

unentschieden. Die Schlußfolgerung, bis 44 seien alle Arbeiten Donatellos vollendet gewesen, ist nicht zwingend. Wir werden sehen, daß Donatello auch nach 44 Arbeiten für die Sakristei lieferte (Bode möchte sogar alle in die spätere Zeit verlegen). Ganz falsch jedoch ist die Behauptung, Donatello habe die Arbeiten nicht vor 1440 in Angriff genommen. Schon bloße chronologische Erwägungen machen die Sache fraglich. Die Orgelballustrade war 1440 oder 41 vollendet; danach schuf Donatello seinen David; 1442 bereits trifft er Vorbereitungen zu einem Reiterstandbild, eine Aufgabe die in ihrer Größe und Neuheit den Künstler wohl ganz in Anspruch nehmen konnte. Auch spräche der unciselirte Rohguß der Broncethüren gegen die Datirung in eine Zeit, in der Donatello mit Michelozzo in lebhafter Wechselbeziehung stand, in der ein Werk wie der David entstehen konnte. Wie will man abgesehen von alledem die Lorenzoarbeiten stilistisch in Einklang bringen mit der Reihe von Werken, die mit der Pratokanzel über die Orgelreliefs zu David und Gattamelata führt?

Gegen die Datirung 1440—44 möchte ich eine andere in Vorschlag bringen; sie umfaßt die Jahre 1428—33. Schon äußerliche Gründe der Chronologie machen diese Annahme wahrscheinlich. Im Jahre 1428 lieferte Donatello die Sieneser Arbeiten ab und stellte in Gemeinschaft mit Michelozzo (und Schülern) das Biccigrab fertig. Erst 1434 ist er, wie wir gesehen, wieder ernstlich bei der Arbeit für die Pratokanzel. Was that er in der Zwischenzeit? Man pflegt diese Jahre mit der Besprechung der Grabmäler in Neapel und Montepulciano auszufüllen. Urkundlich wie stilistisch ist jedoch erwiesen, daß Donatello am Brancaccigrab nur sehr wenig, am Aragazzigrab gar nicht arbeitete. Das einzige was er in dieser Zeit nachweisbar schuf ist das Tabernakel in Rom und allenfalls die beiden Reliefs der Pratokanzel zunächst der Fassade.

Reicht das aus um eine sechsjährige Thätigkeit Donatellos zu füllen? Hier bereits wird die gegebene Datirung wahrscheinlich. Nun bedenke man aber den Stilunterschied der die Sienesser Arbeiten von den drei vorderen Reliefs trennt und verfolge die Entwicklung die sich durch die Lorenzoarbeiten zieht, und die Wahrscheinlichkeit wird zur Gewißheit. Der Unterschied den wir vorhin als unerklärlich vorläufig annehmen mußten findet hier seinen organischen Ausgleich.

Die Jahre 1428—33 bilden für die Entwicklung Donatellos eine eigene Epoche.*) Die Lockerung des Verkehrs mit Michelozzo war die nächste Veranlassung dazu. Im Jahre 1428 trennte sich Michelozzo von Donatello. Die Gräber in Neapel und Montepulciano nahmen seine ganze Thätigkeit in Anspruch. In der Folgezeit mögen sich Donatello und Michelozzo wohl öfters gesehen haben (1430 z. B. sind sie, zusammen mit Brunelleschi, als Ingenieure im Feldzug gegen Lucca thätig), doch kam es vorläufig nicht mehr zu einem intimen künstlerischen Verkehr. Michelozzo war wieder im Atelier des Ghiberti thätig, die Medici gaben ihm zu viel zu thun, und Donatello mochte glauben die Genossenschaft nun entbehren zu können. Erst als 1434 Cosimo aus der Verbannung, Donatello aus Rom zurückgekehrt war, näherten sie sich wieder am Mediceerhofe

*) Daß für diese Epoche nicht ein besonderes Kapitel eingeräumt wurde liegt daran, daß dem Verfasser das Tabernakel in Rom unbekannt ist. Die von Schmarsow beigegebenen Abbildungen sind leider zu wenig scharf um ein Urteil zu gestatten. Was sich jedoch aus diesen Abbildungen erkennen läßt, beweist daß dieses (sicher datirbare) Tabernakel stilistisch sich nicht ohne Mittelglieder zwischen den Arbeiten für Siena und Prato einordnen läßt. Die Putten des Tabernakels scheinen übrigens mit dem der ersten beiden Pratoreliefs nahe verwandt zu sein. Damit war gleichzeitig ein Anhaltspunkt für diese beiden Fassadenfelder gegeben.

zu gemeinsamer Thätigkeit. Von der Kunstentwicklung die 1433 ihren Anfang nimmt, haben wir bereits gesprochen.

Der Übergang von der Epoche Michelozzo zu dieser Epoche der Lorenzoarbeiten, wie wir sie kurz nennen wollen, ist fast schrittweise an der ersten Broncethüre des Donatello für die Sakristei zu verfolgen. In der Feinheit der Formen schließen sich die ersten Relief noch eng an die Anunziata an. Doch nun werden die Ausführungen immer lockerer, skizzenhafter. Donatello streift die Fesseln ab die er sich seit dem Verkehr mit Michelozzo selbst angelegt. An der zweiten Thüre und den übrigen Stücken bildet sich dann allmählich ein gewisser Stil heraus, der im Gegensatz zur Erzplastik der vorigen Epoche ein Stil der Terrakotta genannt werden könnte. In der Kleidung vor allen Dingen kommt die neue Weise klar zum Ausdruck. Lange, durchlaufende, ziemlich stark reliefirte Falten bilden das Grundthema. Betrachten wir diese Falten und werfen einen Blick auf die beiden Felder der Pratokanzel nach der Fassade zu, so wird uns der Stil dieser Reliefs, den wir vorhin unerklärt lassen mußten, klar. Dieser Stil klingt anfangs noch in die klassische Periode Donatellos am Hofe des Medici hinüber. Wir bemerkten die stilistische Verwandschaft des ersten der Mittelreliefs an der Pratokanzel, das den Ausgangspunkt dieser Periode bildet, mit den zwei Reliefs nach der Fassade hin.

Die hauptsächliche Wandlung aber die Donatello während dieser Epoche durchmacht ist seine abermalige Wendung zu möglichst charakteristischer Darstellung. In der ersten Thür hält er im Allgemeinen noch Maß. Gleich die oberste Figur gibt ein Beispiel dafür. Dargestellt ist Johannes im Gespräch mit einem Heiligen. Man erkennt in der abgehärmten Gestalt wohl der Asketen, doch liegt in seinem ganzen Auftreten eine Würde wie sie Donatello später bei ähnlichen Darstellungen nie wieder erreicht hat. Von ausgezeichneter Schönheit ist das

Relief darunter, das bestkomponirte der ganzen Reihe. Doch schon das oberste Relief des rechten Flügels zeigt eine Charakteristik in der Bewegung, die dem dekorativen Zweck des Feldes aufs schärfste widerspricht. Dieser Mangel an Komposition macht sich im unangenehmsten Maße an der zweiten Thüre geltend. Alles kommt aus dem Gleichgewicht, nirgends ist der Rhythmus der Massen beachtet. Wir begreifen wohl wie Brunelleschi, der Baumeister von San Lorenzo, wenig zufrieden mit einem solchen Beitrag sich mit Donatello überwarf.

Weit besser dem architektonischen Zwecke angepaßt sind die übrigen Arbeiten des Donatello und man kann hier ein gemeinsames Wirken mit Brunelleschi voraussetzen. Sie mögen sich 1434 unter Cosimo, in dessen Dienste sie beide standen, wieder näher getreten sein. Um diese Zeit wären also die übrigen Werke der Sakristei entstanden. Eine stilistische Vergleichung bestätigt denn auch diese Annahme bis auf die vier Evangelisten in den Zwickeln. Das Formgefühl das sie hervorgebracht, ist dasselbe welches in den Asketengestalten der Magdalena und des Johannes lebt. Die dekorativ angebrachten Putten und Seraphim haben ihre Genossen in den paduanischen Reliefs, nicht an der Pratokanzel oder Orgelballustrade. Speciell ist der Kopf des Johannes ein Typus den Donatello erst sehr spät, in den letzten Asketen und in den Kanzeln für San Lorenzo, ausbildete.

Sicher dieser Zeit angehörig aber erweist sich eine Statuette des Täufers, die 1878 aus der Sammlung des Palazzo Strozzi für das Berliner Museum erworben wurde.*) Bode hält die Statuette für die, welche 1423 zur Bekrönung des Taufbeckens im Dom vom Orricto bei Donatello bestellt wurde. Die Hypothese ist nicht unwahrscheinlich, doch möchte ich daraus

*) Bode „Ital. Bildh. der Ren." S. 27 ff. im illustrirten Katalog Nr. 38 (mit Abbildung).

nicht den Schluß ziehen, das Werk, sei in der Mitte der zwanziger Jahre bereits vollendet gewesen. Das Jahr der Vollendung möchte ich vielmehr um 1430 ansetzen. (Donatello hätte dann, die Identität der Berliner Statuette mit der für Orrieto bestellten vorausgesetzt, die Auftraggeber länger auf sich warten lassen; dergleichen kam bei ihm öfters vor.) Hauptsächlich leiten mich bei der Datirung stilistische Gründe. Bode verweist auf die Analogieen der Statuette mit den Gestalten am Campanile. Wo aber fände sich am Campanile diese ausgeschweifte Stellung? Wäre sie überhaupt in der damaligen Entwicklung Donatellos möglich gewesen? Das einemal beruft sich Bode auf die Statue des Josua-Manetti, an anderer Stelle auf die Sieneser Arbeiten. Die Zeit in der der Josua entstanden sein könnte, wenn er überhaupt von Donatello wäre, ist von den Sieneser Arbeiten durch eine zwanzigjährige Entwicklung getrennt. Beide Epochen aber, die des Josua und die der Sieneser Arbeiten, sind stilistisch scharf unterschieden von der Epoche der Campanilestatuen; ein Werk das spezifische Mertmale aller drei Epochen vereinigte könnte nur ein Pasticcio sein. Die Statue trägt jedoch einen durchaus einheitlichen Charakter, einen Charakter der in keine der vorgeschlagenen Epochen paßt — wohl aber in die welche wir betrachten. Man vergleiche besonders die obersten beiden Reliefs des linken Flügels von der ersten Broncethüre. Die gothisirende Haltung, der groß angelegte aber (unterscheidendes Merkmal vom Zuccone) vielfach gefaltete Mantel, die Behandlung des Schaffelles, Fingerbildung und -stellung — alles findet an den beiden Broncethüren seine Analogieen, während die Campanilestatuen oft das gerade Gegenteil zeigen.

Stellt man den Täufer in Berlin neben Statuen Donatellos aus früherer Zeit, so muß man sich gestehen daß ein Fortschritt mit diesem Werke nicht gethan ist. Und diese Statue

steht am Anfang der Epoche, deren Entwicklung durchaus nicht in steigender Linie vor sich geht. Man denke sich die Reliefsiguren der zweiten Thüre ins Plastische übersetzt, und man wird gestehen daß es ein Gewinn war, wenn dieser Epoche durch die Rückkehr Michelozzos und Cosimos so bald ein Ende gemacht wurde.

VI.

Der Aufenthalt in Padua ist für die Entwicklung Donatellos von einschneidender Bedeutung. Von allen Seiten drängen neue Anregungen auf ihn ein, und noch einmal wagt sich der Sechszigjährige auf neue Bahnen.

Die paduanische Schule befand sich damals in ihrer Sturm- und Drangperiode. Zwei Principien stritten um die Herrschaft. Rückhaltlosen Anschluß an die Natur, absolute Wahrheit des Ausdrucks verlangte man auf der einen Seite; Ausscheidung alles Häßlichen, maßvolle Darstellung auf der anderen. Dort die Vergötterung des Individuellen, Zufälligen; hier des Normalen, Gesetzmäßigen.

Ganz Oberitalien, nicht Padua allein zeigt in seinem Kunstleben einen ähnlichen Konflikt. Ähnliche Streitigkeiten kommen wohl in jeder Übergangszeit vor, hier aber traten sie mit einer Heftigkeit auf, setzten sich mit einer Zähigkeit fort, die ziemlich ohne Beispiele dasteht. Die Erklärung dieser Thatsache ist in der Kulturgeschichte zu suchen. Der Oberitaliener ist nur zur Hälfte Romane, zur Hälfte ist er Germane. Es spiegelt sich diese Doppelnatur wieder in den Werken der oberitalienischen Kunst, namentlich der paduanischen Schule. Noch in den Werken eines Mantegna können wir zwei Typen deutlich unterscheiden. Der eine zeigt den breiten hart muskulösen, etwas

plumpen Schlag des Nordländers (breite Vorderansicht, gedrängtes Profil), der andere die mehr zierlichen, geschmeidigen Formen des Südländers.

Von jeher ist dieser Gegensatz in den Werken der paduanischen Schule aufgefallen und man suchte nach einer Erklärung. Italienische Biographen waren es, die zuerst in dem einen Fall die Einwirkung des Squarcione, im anderen die des Donatello vermuteten. Squarcione, der begeisterte Anhänger des Altertums und eifrige Sammler antiker Kunstwerke, habe die ideale Seite jener Kunstweise vertreten; Donatello, der Schöpfer des Zuccone und Jeremias, einen „rücksichtslosen Naturalismus" gelehrt. Mantegna aber, der Schüler beider Meister, habe die Gegensätze zu einem herrlichen Ganzen verschmolzen und damit kommenden Generationen ein weites Feld der Thätigkeit eröffnet. Die Erklärung würde einem Hegel alle Ehre machen — schade nur, daß sie so unpsychologisch ist. Padua hätte seine eigene Kunstweise, hätte seinen Mantegna hervorgebracht, selbst wenn Squarcione und Donatello niemals hier gewirkt hätten. Einzelne Meister begründen keine Schulen, sie stiften höchstens Akademieen. Gerade Padua zeigt deutlich, wie wenig ein Einzelner im Stande ist eine künstlerische Richtung hervorzurufen. Ein Jahrhundert vor Donatello war Giotto in Padua und schuf in der Arena seinen Freskencyklus der Legende Christi. Man wußte den Maler wohl zu schätzen, man erkannte und verehrte seine Schöpfung — aber vergebens bemüht sich der Verfolgungswahn der Beeinflußungstheoretiker Giottos Spuren in der paduanischen Kunstentwicklung zu entdecken. Was dem Giotto mißlang sollte dem Squarcione und Donatello geglückt sein? Squarcione war als Maler eine Größe dritten Ranges, seine Begeisterung für das Altertum war die des Philologen, nicht des Künstlers. Welchen Typus der Antike sollte auch der Normalkörper der paduanischen Schule zum Vorbild haben? Das

Körpergefühl ist sowenig das des Lysipp oder Praxiteles wie das der reinen Gothik.*) Wie will man vollends das zweite Element der paduanischen Schule auf Donatello zurückführen? Donatello hatte sich in der Verbindung mit Michelozzo und am Hofe des Cosimo von den Ausschreitungen einer übertriebenen Charakteristik völlig befreit, hatte das Ideal der Frührenaissance kennen gelernt und war schließlich zu der reinen Schönheit seines David durchgedrungen. So kam er nach Padua. Wenn er hier nun wieder an das Ideal seiner zweiten Epoche anknüpft, wenn er sich von der längst aufgegebenen Vorliebe für das Häßliche wieder beherrschen läßt, liegt es da nicht näher vielmehr umgekehrt von einer Einwirkung der Paduaner auf Donatello als des Donatello auf die Paduaner zu sprechen? Unsere Vermutung wird zur Gewißheit, wenn wir sehen welche Umbildung das Körperideal Donatellos in dieser Zeit findet: der bereits geschilderte weniger schöne nordische Gesichtstypus nimmt in seinen Werken mehr und mehr überhand.

Daß trotzdem Donatellos Aufenhalt in Padua für die dortige Kunstentwicklung von größter Bedeutung war soll nicht in Abrede gestellt werden. Man muß zugeben, ohne ihn wäre die paduanische Schule nicht so schnell zur Blüte gelangt, hätte nicht sobald ihr individuelles Aussehen gewonnen. Aber Donatello beschleunigte nur, er schuf nicht. Seine ganze bisherige Entwicklung zeigte uns mit welchem Spürsinn er neu aufkommende Gedanken zu erfassen, mit welcher Schnelligkeit er sie auszubilden verstand. Er sprach zuerst in seinem Georg deutlich aus was andere nur geahnt; er begriff zuerst die Wendung welche die Kunst nach Überwindung der Gothik nahm, denn er wurde der erste Porträtist; das Streben des Ghiberti-

*) Selbst wo antike Requisiten nachweisbar herübergenommen wurden brauchte man sie doch nur als Mittel zum Zweck. Alte Architekturstücke z. B. geben den Vorwand zu perspektivischen Darstellungen.

Michelozzo, die klassisch-antike Richtung — alles wußte er aufzuspüren und weiterzubilden. So verstand er auch was sich in Padua vorbereitete. Er verstand es, er bildete es aus — aber er schuf es nicht.

Der plötzliche Umschwung im Schaffen Donatellos, das schnelle Emporkommen der paduanischen Schule wird uns begreiflich, wenn wir die Werke betrachten, die diesen Umschwung vollzogen. Es ist eine Reihe von Statuen und Reliefs in der Kirche San Antonio zu Padua. Entstanden sind sie in den Jahren 1444 bis etwa 49. Donatellos Thätigkeit war in dieser Zeit zu sehr für das Reiterdenkmal in Anspruch genommen, als daß er alle ihm aufgetragenen Werke selbst hätte ausführen können. Er lieferte die Entwürfe, und auch bei diesen konnte er meist nicht ins Detail gehen. Ein größeres Atelier paduanischer Künstler — urkundlich sind etwa zwanzig nachweisbar — besorgte die Ausführung. Diese zwiefache Thätigkeit Donatellos und paduanischer Künstler ermöglichte den Umschwung in so kurzer Zeit. Den Werkstattsgenossen boten Donatellos Modelle Anhaltspunkte ihre eigene Formgebung auszubilden. Donatello seinerseits fand in den fertiggestellten Werken Andeutungen die sich weiter ausbilden ließen. Und so, durch den stetigen Wechselverkehr, wird der eminente Fortschritt der paduanischen Kunst um diese Zeit verständlich.

Leider ist es bei eben dieser zweifachen Thätigkeit unmöglich, den Entwicklungsgang Donatellos durch die einzelnen Werke zu verfolgen. Es käme darauf an die Hände sämtlicher paduanischer Künstler auszuscheiden um endlich den Anteil Donatellos herausschälen zu können — eine Aufgabe die bei den gegenwärtigen Forschungen über die paduanische Kunst noch nicht möglich scheint. Doch dürfte es nicht unmöglich sein mindestens eine Chronologie der in Frage stehenden Werke zu versuchen. Leitendes Princip wäre dabei, die Werke an den Anfang zu stellen in denen die

schöne Form überwiegt, die an das Ende die lediglich im naturalistischen Sinne behandelt sind. Donatellos Kunstweise bei seiner Ankunft in Padua war die klassisch-ideale. In dieser Richtung mußte er naturgemäß seine ersten Werke dort schaffen. Ebenso natürlich aber ist es daß die Paduaner allmählich seine alte Leidenschaft für absolut wahre Darstellung wiedererweckten. Die paduanische Schule befand sich in einem jener Wendepunkte die Justi*) mit folgenden Worten charakterisirt: „Wo die Kunstformen eines Zeitalters sich ausgelebt und verbraucht haben, da treten umstürzende Bewegungen auf, die mit der Überlieferung aufräumen. Dann sieht man sich der unendlichen Natur ohne Medium gegenüber, und das Häßliche, die vielgestaltige Welt der menschlichen Thierheit, das Chaos der Affekte tritt, unter dem Einfluß des Widerspruchsgeistes, vor die Lichter der Bühne."

Die vier Reliefs mit Darstellungen von Wundern des hl. Antonius sind zur Illustration dieses Entwicklungsganges wohl geeignet. In der Art der technischen Behandlung zeigen sie mit geringen Schwankungen dieselbe Schärfe (die Ausführung ist nachweisbar nicht von Donatello). Ebenso ist die Anlage der Komposition im Wesentlichen die gleiche: im Mittelpunkt der wunderthätige Heilige, ringsum herandrängende Neugierige. Es läßt sich nun verfolgen, wie die Zuschauer immer leidenschaftlicher herbeieilen, wie der Künstler immer mehr die Schönheit in Bewegung und Ausdruck vernachlässigt.

Auf dem ersten Relief geht noch alles geordnet zu. Der Heilige verleiht einem Kinde, in welchem der Vater die Frucht eines Ehebruchs argwöhnt, die Sprache um die Unschuld der Mutter zu bezeugen. Das Wunder ist vollbracht. Einige Personen treten vom Schauplatz ab die Neuigkeit zu verbreiten.

*) Carl Justi, „Diego Velazquez und sein Jahrhundert," Bonn 1888 (Band II S. 361).

Andere kommen herbei; entweder direkt auf den Heiligen zu, oder sie lassen sich erst durch Anwesende von dem Vorfall unterrichten. Das Auditorium zählt viele Köpfe. Dennoch kommt es nicht zu einem Durcheinander. Die Bewegungen sind ruhig und gemessen, die Gestalten meist von edler Bildung.

Das zweite Relief geht schon einen Schritt in der genannten Richtung weiter. Antonius heilt einen jungen Mann der sich, aus Reue seine Mutter beleidigt zu haben, den Fuß abgehauen hat. Auch hier noch manche edle Gestalt. Die klagende Mutter in der linken Ecke, daneben viele Assistenzfiguren. In dem der eigentlichen Handlung zunächst stehenden Personen aber erkennt man bereits die erwachende Lust an naturalistischer Darstellung. Ich mache besonders auf zwei der Zuschauer aufmerksam, die sich mit wütender Miene an ihre vordrängenden Hintermänner wenden, von diesen aber nicht sehr freundlich beschieden werden.

Die gesteigerte Bewegung macht sich noch mehr im dritten Relief geltend, wo uns Antonius vorgeführt wird wie er einem Esel die Hostie vorhält, in welche dieser trotz seines Hungers nicht hineinzubeißen wagt. Die Zuschauer drängen sich von beiden Seiten mit einer Wucht heran die um so mehr hervortritt, als die Haupthandlung in der Mitte sehr ruhig verläuft. Der Altar steht da wie ein Felsen an den von beiden Seiten die Brandung emporschlägt. — Die Halle in der die ganze Scene spielt ist ein Bravourstück des Donatello. Im feinsten Relief versteht er noch drei Hintergründe in richtiger Perspektive zu geben. Auch daran läßt sich die Reihenfolge der Reliefs erkennen, daß in der architektonischen Scenerie immer schwerere Probleme gelöst werden.

Das vierte Relief, das letzte der Reihe, zeigt nicht nur die Zuschauer sondern auch den Heiligen in leidenschaftlicher Bewegung. Man hat soeben die Leiche eines Geizhalses auf

sein Geheiß geöffnet und findet darin, wie er vorausgesagt, an Stelle des Herzens einen Stein. Auch der andere Teil seiner Weissagung, das Herz des Verstorbenen liege in dessen Geldkasten, hat sich bewahrheitet, wie die Scene zur linken darstellt. — Von den Anwesenden ist keiner der nicht regen Anteil an der Sache nähme. Sei es Ehrfurcht vor dem Heiligen, Abscheu vor dem Geizhals oder auch bloße Neugier. Die Neugierigen sind in entschiedener Majorität, in ihrer Darstellung verschwendet Donatello eine ganze Fülle von Einzelmotiven. Auf einem Pfeiler links macht einer der Zuschauer verzweifelte Anstrengungen über die Schultern seines Vordermannes zu sehen, wird aber von diesem unangenehm zurückgewiesen. Rechts haben zwei Knaben einen Sockel erklettert, ihr jüngerer Bruder bemüht sich vergebens ihnen dahin nachzufolgen. Die meisten Kinder wenden sich schreiend von der Scene ab und verbergen das Gesicht im Kleide der Mutter. — Die Erfindungskraft Donatellos entfaltet sich im höchsten Maß. Ebenso aber schwindet sein Sinn für Schönheit in Gestalt und Bewegung und es bildet sich allmählich bei ihm jener unangenehme Typus heraus, der das germanische Element in der paduanischen Verarbeitung zeigt. Bis zu seinem Tode versuchte es Donatello dem spezifisch germanischen Stil sich zu nähern. Konnte das einem Romanen gelingen?

Zwei Werke der Serie vertreten Donatellos Auffassung des germanischen Typus recht anschaulich: der Crucifixus und die Beweinung Christi durch zwei Engel.*) Der Gekreuzigte zeigt noch manche Analogieen mit dem Goliathkopf an der Bronceſtatue des David, verkörpert aber in der genaueren Durch-

*) Noch eine zweite Pietà befindet sich im Santo. Christus sitzt auf dem Sarkophag, klagende Engel ringsherum. Scenerie: Säulenhalle, im Hintergrund Ausblick auf eine Landschaft. Die Gruppe geht auch in der Erfindung nicht auf Donatello zurück und kann als Beispiel der Durchschnittsleistungen der damaligen paduanischen Schule gelten.

bildung lediglich das paduanische Körperideal. Die Verhältnisse sind schlank und gestreckt, der Muskelbau tritt aufs schärfste hervor, aber es ist kein Leben mehr darin, es sind anatomische Präparate. Der Crucifixus sieht aus wie ein geschundener Marsyas.

Den paduanischen Gesichtstypus führen die Freistatuen im Santo deutlich vor Augen. Technisch zeigen sie die Errungenschaften Donatellos während seiner medicäischen Periode: großes Formgefühl bei scharfer Linienführung. Im Einzelnen auf diese Werke einzugehen kann hier nicht unsere Aufgabe sein. Die Behandlung dieser Fragen gebührte einer Einzeluntersuchung über die Entstehung der paduanischen Schule. Auch von der Besprechung der Puttenreliefs, der in den Monographieen über Donatello gewöhnlich zu viel Platz eingeräumt wird, müssen wir absehen. Keines dieser Reliefs ist von Donatello selbst ausgeführt. Was sich aus ihnen für Donatello herauslesen läßt ist, daß der Meister sich nach Vollendung der Orgelbalustrade bedeutend in der Darstellung des Kinderkörpers vervollkommnet hat. Die Bewegungen seiner Kinder sind freier und leichter geworden ohne doch unkindlich zu sein, die Körper schlanker und schöner in der Form. Doch möchte ich zur Erklärung dessen nicht auf die Reliefs im Santo hinweisen, sondern auf die unscheinbaren vier Putten die am Sattel des Gattamelata dekorativ angebracht sind (andere an der Satteldecke und der Rüstung). Sie geben die Behandlung Donatellos viel treuer wieder als die berühmten Reliefs der tanzenden und musicirenden Engel. *)

*) Das Terrakottarelief der Grablegung übergehe ich gleichfalls. Die paduanischen Elemente treten hier am stärksten hervor. Zu einer Würdigung des Werkes für Donatello wäre ein Vergleich mit der Darstellung am Romtabernakel unerläßlich. Die Abbildung bei Schmarsow besagt aber zu wenig.

Dadurch daß wir von einer genaueren Betrachtung der Werke im Santo absehen, verlieren wir nicht die Spuren im Entwicklungsgang Donatellos. Eine Reihe plastischer Werke zeigt recht deutlich, welche Richtung seine Kunst in Padua einschlägt. Dargestellt sind Asketengestalten. Schon das ist bezeichnend. Die Art der Auffassung und Behandlung vervollständigen das Bild.

Die Marmorstatue des Wüstenpredigers im Nationalmuseum zu Florenz leitet die Reihe ein. Donatello sieht hier in Johannes lediglich den abgehärmten Asketen. Nichts mehr von der Würde die noch in dem Berliner Johannes und der Gestalt an der ersten Sakristeithüre lebte. Der Asket wankt, ja taumelt langsam dahin über einen steinigen Boden. Der rechte Arm, in gerader Linie am Körper herabhängend und nur im Gelenk scharf gebrochen, trägt das Rohrkreuz, die Linke, bis zur Brusthöhe erhoben, hält ein entrolltes Blatt auf dem der starre Blick des Täufers ruht. Alle Bewegungen sind steif und eckig, nirgends der Ausdruck gesunder, ausgeglichener Vitalität, eine convulsivische Erregung durchzittert die ganze Knochengestalt.

Über die Datirung des Werkes existiren verschiedene Ansichten. Semper weist das Werk der zweiten Epoche zu, in der er ziemlich summarisch alle „rücksichtslos naturalistischen" Statuen entstanden sein läßt; auf die fundamentalen Unterschiede der Behandlung macht er nicht aufmerksam. Diese Ansicht, nach der auch die folgenden Werke der Epoche der Campanilestatuen angehören müßten, hat eine ziemliche Verbreitung gefunden. Aber man bedenke allein die chronologischen Widersprüche die durch solche Datirung entstehen. Donatellos zweite Epoche umfaßt die Jahre 1416—25 oder 26. In dieser Zeit schuf Donatello außer den Gestalten am Campanile, die allein schon diese Zeit ausfüllen könnten, die Statue des „Poggio", die Büste des Uzzano, den Kopf des Josua (am Campanile). Und außer-

dem sollte er diese ganze Gruppe von Werken geliefert haben die Semper auf S. 26—29 seiner Festschrift zusammenstellt? Auch die Datirung Schmarsows, das Werk sei 1427 vollendet, scheint mir sehr bedenklich. Die übertriebene Schärfe der Modellirung setzt Schmarsow auf Rechnung Michelozzos. Er verfällt damit in den alten Fehler den man früher bei der Scheidung zwischen Donatello und Michelozzo beging, einen Fehler den doch gerade er zuerst scharf hervorhob. Daß das Motiv der Stellung Analogieen mit der Jeremiasstatue zeigt, beweist nichts. Ebenso gut könnte man schließlich auch die Übereinstimmung in der Bildung von Stirn und Augen mit Georg betonen und die Statue zu den Jugendwerken Donatellos rechnen.

Sieht man jedoch von solchen Äußerlichkeiten ab so erweist sich das Werk als ein vorzügliches Spezimen der paduanischen Epoche. Um 1450 dürfte die Statue entstanden sein. Was zunächst die gesamten Körperverhältnisse betrifft, so sind sie von einer Schlankheit und Gestrecktheit wie sie Donatello erst in Padua zu bilden anfing. Die Behandlung des Haares findet Analogieen am Gattamelatadenkmal. Doch man halte sich nicht an solche Einzelheiten. Das Werk entsprang einem so einheitlichen Formgefühl, daß über die Datirung kein Zweifel herrschen kann. Man sehe wie der Meißel die einzelnen Gesichtsteile hervorhebt, mit welch eigentümlicher Manier das Haar des Felles behandelt ist — überall dasselbe Gefühl, das sich in dem scharf gerissenen Felsenboden des Sockels ausspricht. Dieses Gefühl aber ist paduanisch (ich verweise zum Vergleich auf Mantegnas Bild der Kreuzigung im Louvre zu Paris; man betrachte einzig die Landschaft!).

Die scharfe, detailartige Behandlung die in der Gestalt des Gattamelata und des Johannes gipfeln gab Donatello bald wieder auf. In den Jahren 50—53 mag sich der Umschwung vollzogen haben. Donatello war während dieser Zeit

vielfach auf Reisen. Einwirkungen der manigfachsten Art lernte er kennen. Sie hoben den Bann der paduanischen Schule auf und gaben ihm seine eigene freie Art zurück. Den Wendepunkt bezeichnet ein Relief im Nationalmuseum. Es ist die Profilbüste eines Knaben, der traumverloren mit halbgeöffnetem Mund vor sich hinstarrt. Johannes der Täufer ist der Dargestellte. Die Behandlung ist im Einzelnen noch scharf trotz der lockeren Natur des angewandten Materials (Sandstein). Im Vergleich mit der erstgenannten Statue ist jedoch ein Fortschritt nach der Seite des Freieren unverkennbar (symptomatisch die verschiedene Formgebung an Haar und Fell).

Eine dritte Darstellung des Täufers, in Casa Martelli befindlich, zeigt schon ganz deutlich die neue Wandlung Donatellos. Johannes, halb Kind halb Mann, langsam durch die Wüste schleichend. Ein zottiges Fell umhüllt den Körper, der wieder in den eigentümlich schlanken Verhältnissen gebildet ist wie sie Donatello in Padua anwenden lernte. Von der linken Schulter fällt ein Mantel in einfach großen Falten zur Erde nieder. In dem frei herabhängenden rechten Arm ruht das Rohrkreuz, der linke ist im Ellbogen gebeugt, seine Hand faßt ein zur Hälfte entrolltes Blatt. Bewegung, Haltung und seelischer Ausdruck sind die eines geistig und körperlich untüchtigen Menschen. In der ersten Statue des Johannes äußerte sich noch ein gewisses Maß von Kraft und Leben, wenn es auch krankhaft nervöser Natur war. Davon ist jetzt keine Rede mehr. Ein mattes kraftloses Hinschleichen, blöde elende Mienen, im Ganzen ein Anblick der an die Nachtseite des Lebens gemahnt. Den Typus den er hier geschaffen behielt Donatello bei seinen Asketengestalten bei und schuf damit eine Krankengallerie die an Widerwärtigkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

Die Holzstatue des Täufers in der Frarikirche zu Venedig ist die letzte Arbeit Donatellos in Norditalien. Er schuf diese Statue

(nach Vasari) auf seiner Rückkehr nach Florenz, also 1454. Johannes ist hier als der Prediger in der Wüste dargestellt. Die gesenkte linke drückt eine Schriftrolle, welche die Worte der Botschaft enthält, gegen den Leib. Mit dem zweiten und dritten Finger deutet der Täufer darauf hin. In der erhobenen Rechten ist der Zeigefinger ausgestreckt, eine Geste des Lehrens. Die Gestalt ist noch magerer, noch elender als alle vorigen. Man glaubt diese Spottgeburt von Haut und Knochen müsse im nächsten Augenblicke zusammenbrechen. Es ist ein Kranker der dort predigt, an Kranke wendet er sich — er wird auch nur Kranke bekehren.

Man nennt noch eine vierte Asketengestalt die Donatello in Norditalien geschaffen haben soll: der Hieronymus in der Pinakothek von Faenza. Das Werk ist ein bloßes Pasticcio. Vielleicht hat ein donatelleskes Modell zu Grunde gelegen; der Kopftypus findet sich wieder an den Lorenzokanzeln, auch verschiedene Einzelheiten (Fingerstellung, hervortretende Adern) erinnern an Donatello. Der ganze Körper aber ist seiner Kunst fremd. Die Bildung der Muskulatur, eher die eines Schlemmers als eines Asketen, hat mit Donatello ebensowenig zu thun wie das Zierliche in der Kopfwendung, im Fassen der Hände, im Auftreten der Füße. Man vergleiche den Sockel dieser Statue mit dem des Johannes im Nationalmuseum um den fundamentalen Unterschied zu verstehen. Die ganze Art der Flächenbehandlung (man sehe nur die Bauchpartie) läßt auf eine Hand des vorgeschrittenen Cinquecento schließen.

Nach seiner Rückkehr nach Florenz schuf Donatello noch zwei Asketengestalten: die Holzstatue der Magdalena für das Baptisterium, die Broncestatue des Johannes für den Dom von Siena. Es ist bewundernswert, mit welcher Virtuosität der alte Donatello (der Johannes stammt aus dem Jahre 57) noch zu bilden wußte. Eine freie, lockere Manier, der Terrakottatechnik am nächsten verwandt, ist in absolut sicherer Weise gehandhabt. Und diese Mittel müssen zur Verherrlichung solcher Incurabeln dienen! In Bezug auf naturalistische Darstellung

hat Donatello hier das Möglichste geleistet. Man glaubt sie zittern zu sehen, diese vom Fieber durchschauerten Gestalten. Aber was man bei ihrem Anblick empfindet ist nicht Mitleid, es ist Ekel. „Dilexit multum" lautet die Unterschrift der Magdalenastatue. Credo; die Biographieen der Asketen stimmen ja in diesem Punkte alle überein. Die „Präexistenzform" Parsifals ist Tannhäuser. Aber gehören solche Gestalten dem Künstler oder dem Arzt? —

Noch einmal wagte sich der hochbetagte Künstler an eine statuarische Freigruppe: „Judith und Holofernes" ist ein Werk das Donatello während seines letzten Florentiner Aufenthaltes schuf (s. Tschudi „Donatello" S. 30 ff.). Bestimmt war die Gruppe zur Bekrönung eines Brunnens, doch fehlt uns jede Nachricht ob sie jemals eine Aufstellung in diesem Sinne erfuhr. Ursprünglich im Palast der Medicäer wurde sie bei der Vertreibung des Piero vor dem Portal des Signorenpalastes aufgestellt. Man nahm Judith symbolisch als die Freiheitsgöttin, der ermordete Holofernes war eine Personifikation der Tyrannei. Elf Jahre später wurde das Werk in die Loggia de' Lanzi überführt um dem David des Michelangelo Platz zu machen.

Das Kompositionsproblem das bei der Darstellung zu überwinden war ist nicht sehr glücklich gelöst. Judith hat Holofernes an den Haaren zu einer sitzenden Stellung emporgezerrt. Die Rechte mit dem Schwert ist bereits erhoben, doch noch einmal, bevor sie zuschlägt, überdenkt Judith die ganze Sachlage und starrt mit einem bitter schmerzlichen Ausdruck ins Leere. Was Donatello an seiner Abrahamsgruppe so vollkommen gelang, die Geschlossenheit der Komposition, ist hier gänzlich verfehlt. Der rechte Arm der Judith ist in dieser Lage entschieden störend. Nicht nur die Anlage der Komposition würde gewonnen haben, hätte Donatello ihn so angeordnet

wie den rechten Arm des Abraham; auch der zaudernden, überlegenden Miene der Heldin würde eine solche Bewegung mehr entsprochen haben. Der Oberkörper des Holofernes ist ebenfalls weniger gut eingeordnet, besonders wirken die über den Sockel herabhangenden Beine sehr unangenehm. „Das Lächerliche des Motives ist so störend, daß man schwer die nötige Pietät findet, um die bedeutenden Schwierigkeiten einer der früheften profan-heroischen Freigruppen nach Verdienst zu würdigen." *) Auf Einzelheiten in Bezug auf die Ausführung einzugehen ist überflüssig, da man mit Sicherheit annehmen kann, daß Donatello nur das Modell zu dem Werke lieferte.

Von allen Arbeiten der letzten Epoche scheinen nur die vier Evangelisten auch in der Ausführung ganz auf Donatello zurückzugehen. Es sind die schon erwähnten Reliefmedaillons in den oberen Bogenfeldern der Sakristei von San Lorenzo. Die Evangelisten sitzen, teils lesend, teils schreibend, auf reichverzierten Thronstühlen vor kleinen Altären, deren Dekoration bereits den einfachen Geschmack der Hochrenaissance aufweist. — Hier, in dem leicht zu behandelnden Stuck, konnte Donatello so recht seine Formgebung zum Ausdruck bringen. Wer des Meisters ultima maniera der Technik kennen lernen will, der geht am besten von diesen Medaillons aus. Die Behandlung ist frei, locker, man glaubt fast Skizzen zu sehen. Ist es erlaubt bei diesen offenbar kurz hintereinander entstandenen Werken eine chronologische Reihenfolge zu wagen, so möchte ich Lucas vor Johannes stellen. Matthäus und noch mehr Johannes sind in der Formgebung bereits etwas manirirt und lassen auch in der Komposition die große Anlage vermissen, die das Lucasmedaillon so sehr auszeichnet. Aber auch bei dieser Reihenfolge bleibt die letzte Evangelistenfigur, die abgehärmte Gestalt des Johannes, eine künstlerisch bedeutende

*) Burckhardt, „Der Cicerone", 1. Aufl. 1855.

Schöpfung. Es müssen gute Stunden gewesen sein denen der alternde Donatello diese Inspirationen verdankte.

Das letzte Werk das den Künstler beschäftigte waren die Reliefs für die beiden Kanzeln in San Lorenzo mit Scenen aus der Passion.*) In diesen Reliefs schwingt sich der Schöpfer der Asketengestalten noch einmal zu dramatischen Darstellungen auf. — Den Anteil Donatellos an diesen Kanzeln genau abzugrenzen wird wohl nie gelingen. Er lieferte Thonmodelle, sein Schüler Bertoldo und dessen Atelier besorgten die genauere Ausführung und den Guß. Einzelne Reliefs, wie Geißelung und Dornenkrönung, haben auch in der Erfindung nichts mit Donatello zu thun. Doch beschränken wir auch die Thätigkeit Donatellos aufs niedrigste Maß, führen wir auf ihn nur die allgemeine Komposition, Bewegungsmotive und Ausdrucksformen nur der Hauptpersonen zurück, so können wir doch nicht zugeben, Donatello habe hier den höchsten Anforderungen der Kunst genügt. Daß in formaler Beziehung hier oft das Widersinnigste geleistet ist, gibt man zu. Dagegen wirft man beständig die „Dramatik der Darstellung" in die Wagschale. Aber man sehe sich genauer die Gesten der handelnden Personen an. Entweder heftigste Leidenschaft oder dumpfeste Resignation, alle Mittelstufen fehlen. Steht es nicht bedenklich um einen Künstler, wenn er nur im Superlativ reden kann? Ich wiederhole, alle diese Darstellungen sind krankhaft. Scenen wie Christus in der Vorhölle, das Pfingstfest und dergl. sind nur denkbar in einem Irrenhause.

*) Semrau, „Donatellos Kanzeln in San Lorenzo", Breslau 1891.

VII.

Ueber das Leben Donatellos besitzen wir nur ungenügende Quellen. Die Urkunden besagen wenig, die alten Biographieen fast nichts. Ein „exaktes Geschichtswerk" über Donatello zu schreiben wäre keine dankbare Aufgabe. Und doch — so unklar die historische Persönlichkeit des Künstlers ist, so klar ist die psychologische. Der Wust von Atelieranekdoten den uns besonders Vasari als „vita di Donatello" bietet verwirrt auf den ersten Eindruck. Aber Vasaris Biographieen wollen ebensowenig wie seine Gemälde unter die Lupe genommen werden. Man betrachte die kleinen Erzählungen Vasaris nicht mit der Brille des Archivars, und man wird einen einheitlichen Eindruck der Persönlichkeit Donatellos erhalten. — Käme es darauf an, das Wesentliche dieser Individualität kurz zu bezeichnen, so ließe sich etwa sagen: Donatello ist der erste Künstler im modernen Sinn. Meldeten es die Urkunden nicht ausdrücklich, wir würden in ihm nichts weniger als ein Zunftmitglied vermuten. Sein ganzes Auftreten ist frei, selbstständig, selbstbewußt. Im Gespräch zeigt er jene derbe Offenheit die niemand,

am wenigsten den herablassenden Gönner, schont. Wie Michelangelo gerät er bei einer Mißachtung seiner Person oder seiner Kunst in hellen Zorn. Im Gegensatz zu Michelangelo jedoch scheint ihm — mindestens in seiner Jugend — der ganze Übermut seiner Zeit eigen gewesen zu sein. Antonio Manetti erzählt in seiner Novella del Grasso Legnajuolo eine gelungene Mystifikation die Donatello im Verein mit mehreren Kunstgenossen an einem harmlosen armen Teufel vollführte. Als die bezeichnendste Eigentümlichkeit in seinem Wesen aber möchte ich seinen mangelnden Sinn für das praktische Leben ansehen. Hierin steht er unter seinen künstlerischen Zeitgenossen allein da — den unglücklichen Masaccio ausgenommen. Geschäftliche Angelegenheiten hat Donatello niemals ordnen können. Das erworbene Geld bringt er in einen Kasten den er offen im Atelier stehen läßt, und gibt seinen Genossen die Erlaubniß je nach Bedarf daraus zu schöpfen. Es kommt oft so weit mit ihm, daß sein bescheidenes Heim nur noch das notwendigste Mobiliar aufweist. Als er hochbetagt nach Florenz zurückkehrt und seine Kraft allmählich nachläßt, schenkt ihm Piero ein kleines Landgut. Hocherfreut bezieht Donatello seinen neuen Wohnsitz. Doch kaum ist ein Jahr vergangen, da kehrt er in die Stadt zurück. Piero möge um Gottes Willen das Gut wieder zurücknehmen, er wolle lieber verhungern, als sich ewig über die kleinen Sorgen des Landmanns ärgern. Lachend geht Piero hierauf ein und verschreibt ihm ein Kapital, dessen jährliche Zinsen sein Leben fristen konnten. Diese Zinsen aber müssen dem Künstler ratenweise Woche für Woche ausgezahlt werden! Man begreift, daß ein solcher Mann an drei verschiedenen Stellen sein Geburtsjahr dreimal verschieden angeben konnte.

Sehen wir uns in der Künstlergeschichte nach ähnlichen Persönlichkeiten um, so machen wir eine eigentümliche Beobachtung: Charaktere wie Donatello sind typisch nur in späteren

Kunstepochen. Die Künstler früherer Zeiten sind Handwerker die sich auf ihr Geschäft wohl verstehen. Künstler dagegen die gleichgültig in Angelegenheiten des rein praktischen Lebens bleiben kommen allgemein erst in späteren Perioden vor. — Wir machten im zweiten Abschnitt auf die Reihenfolge aufmerksam welche die Künste unter sich haben, und die in ihrem Verlauf die Entwicklungsstadien einer einzelnen Kunst wiedergeben. So entsprechen Kunstgewerbe und Architektur früheren, Malerei und Musik späteren Epochen einer Kunstentwicklung. Nun betrachte man die typischen Vertreter dieser Künste im täglichen Leben, man wird die obige Beobachtung bestätigt finden. Der Kunsthandwerker weiß mit jedem Pfennig umzugehen, der Architekt hat sich als Beamter sichergestellt: der eigentliche „Künstler" fängt erst beim Maler an, der Musiker vollends kehrt in jedem Zoll das freie Genie heraus. Kunsthandwerker und Architekten können wirthschaften, Maler und Musiker sind fast stets in Verlegenheit. Die Künste früherer Epochen schaffen praktische, die späterer unpraktische Naturen. Donatello war eine von Grund aus unpraktische Natur, er lebte in der Frührenaissance. Sollte Donatello vielleicht nicht ganz die richtige Zeit getroffen haben?

Künstler früherer Perioden lieben eine sorgfältige Ausführung, eine glatte Arbeit, bestimmte Formgebung. Spätere werden allgemeiner, sie arbeiten skizzenhaft, ihren Werken scheint die „letzte Hand" zu fehlen. Donatellos Zeit verfolgte das erste Ideal. Überall wollten sie feste Umrisse, genauere Ausführung sehen. Und Donatello? Von Anfang war sein Sinn auf das Große, nur Andeutende gerichtet. Bei Marmorarbeiten beschränkt er sich mit Vorliebe auf die Arbeit des Meißels und läßt die glättende Feile; Broncewerke gibt er am liebsten im unciselirten Rohguß ab. Ja er geht so weit, daß er nach kleinen Wachsmodellen die Figuren frei aus dem Stein heraus-

haut*), eine Bravourtechnik die erst bei Michelangelo principielle Geltung gewann. Auch hier also ein Mißverhältnis zwischen ihm und seiner Zeit. Wir mögen uns wenden wohin wir wollen, überall sehen wir den Grundzug seines Wesens mit dem seiner Zeit in Widerspruch. Donatello wird auf diese Weise zu einer fast tragischen Persönlichkeit, sein Leben und Schaffen wird zu einem Kampf. Bald weiß er seiner Zeit die Spitze zu bieten, bald schwankt die Entscheidung, bald unterliegt er, bis endlich seine Kraft erlahmt und er finster und verschlossen vom Schauplatz abtritt. Wir wissen wenig von seinem Leben, aber die Reihe seiner Werke spricht deutlicher als es irgend eine Biographie vermöchte. Lassen wir noch einmal seine Entwicklung an uns vorübergleiten.

Die Jugendperiode Donatellos ist eine der herrlichsten Erscheinungen der Kunstgeschichte. So consequent hat auch nur annähernd keiner der Übergangsmeister sich von der alten Kunstweise emancipirt. Von Werk zu Werk vollzieht sich der Umschwung in durchaus organischer Weise. Mit dem heil. Georg war die gesamte Tradition überwunden — nun galt es ein neues Ideal zu schaffen.

Dieses neue Ideal gab ihm seine Zeit.

Wir wiederholen bereits die Worte mit denen Justi den Charakter künstlerischer Übergangsepochen schildert. Haben sich alte Kunstformen überlebt, so tritt die Natur als Lehrmeisterin auf. Wahrheit um jeden Preis, treueste Wiedergabe der natürlichen Formen ist die oberste Bedingung solcher Perioden. Donatello war der erste der seine Zeit in dieser Hinsicht verstand; er war der erste Porträtbildner, der erste der vor keiner Consequenz absolut realistischer Darstellung zurückschreckte. —

*) Nachweisbarer Fall: der David in Casa Martelli. Das Experiment mißlang allerdings. Donatello verhieb sich (am linken Arm) und mußte das Werk unvollendet liegen lassen.

Dem zurückgewandten Blick wird es nicht schwer, die Gefahren zu erblicken die ein solches Verfahren mit sich bringt. Nirgends sind charakteristische Formen so deutlich ausgeprägt als im Alten, Häßlichen, Misratenen. Wer bloß charakteristisch sein will wird leicht bloß häßlich. Die Gefahr lag nahe, für Donatello nicht minder als für die gesamte Florentiner Kunst. Diese wußte ihr noch rechtzeitig zu entgehen — Donatello ist ihr erlegen. Seine Zeit kehrte um, er wußte ihr schließlich zu folgen, aber ganz aufgeben konnte er seine erste Neigung nicht mehr. Wie ein Fluch haftete sie an seinen Fersen.

Dazu kam noch ein zweiter Umstand der die Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit hemmte.

Donatellos ganzes Kunstgefühl war auf das Große gerichtet. Wir suchten diese Thatsache bereits psychologisch zu erklären. Daß es eine Thatsache ist wird man zugeben. Dieses Streben nach großer Form, nach geschlossener Komposition zieht sich von Donatellos erster Periode in seine zweite hinüber und verleiht seiner Thätigkeit bis zur Verbindung mit Michelozzo das Einheitliche, Organische. Der entschieden monumentale Charakter gibt noch den letzten Statuen am Campanile einen Wert der sie hoch über Produkte des bloßen Naturalismus erhebt. Man könnte geradezu leugnen, daß die zweite Epoche Donatellos irgendwie Verfall sei. Mag man im Allgemeinen spartanisch von der Kunst denken und alles Verkrüppelte ausgeschlossen wissen: zu Donatellos Zeit war eine Wendung zum Charakteristischen historische Bedingung. Selbst die Abnahme an Energie, an lebendiger Bewegung ist erklärlich; auch in der Natur geht Formenvergrößerung stets Hand in Hand mit verlangsamter Bewegung, so ließe sich selbst die Gestalt des Zuccone rechtfertigen. Aber eben der monumentale Zug, auf den Donatellos ganzes Wesen gründete, war unzeitgemäß. Es gelang Donatello nicht sein Ideal zur Herrschaft zu bringen.

Seine Zeit war stärker als er; und das war sein Untergang. — Er entschließt sich endlich zur Verbindung mit Michelozzo. Wir sahen wie schwer ihm Anfangs die Umkehr wurde, wie plump sein hl. Ludwig und die allegorischen Figuren am Cosciagrab ausfielen. Endlich rang er sich doch durch; er schuf die Statuetten für Siena, das Relief der Annunciata. Aber diese Richtung war ihm im Innersten fremd. Eine kurze Trennung von Michelozzo genügte, und er kehrte zu seiner ersten Neigung zurück. Er bildete wieder Gestalten mit dem einzigen Zweck, in Ausdruck und Gestalt der alltäglichen Natur möglichst nahe zu kommen. Diesmal aber wirken die Darstellungen um so unangenehmer, als ihnen der große Zug der Werke am Campanile fehlt. — Auch diese Epoche geht vorüber.

Der große Mediceer bringt ihn wieder mit seiner Zeit in Berührung. Inzwischen hat die florentinische Kunst bereits eine Entwicklung genommen die eine große Formgebung zuläßt. Donatello begreift die Strömung, das Ideal seiner Jugend wird wieder lebendig, die Vorliebe für das bloß Charakteristische tritt in den Hintergrund und es gelingt ihm die Erschaffung des David und der Reiterstatuen. Es ist seine großartigste Epoche. Wäre er nun dauernd in Florenz geblieben, er hätte wohl noch das Bedeutendste geleistet. Alle seine Werke zwischen Georg und David hätten später nur eine Episode seiner Thätigkeit gebildet, Abwege auf die der Vernende geriet.

Es sollte anders kommen.

Donatello kommt nach Padua. Er trifft die dortige Kunst in einem Stadium der Entwicklung das dem seiner zweiten Epoche entspricht. „Man kommt stets auf seine erste Neigung zurück". Die alte Vorliebe für unbedingt realistische Darstellung erwacht abermals in ihm, das Lob seiner Umgebung bestärkt ihn darin und wieder verfällt er der unheilvollen Richtung. Er sollte sich nicht mehr darüber erheben. Wohl kannte

er die Gefahr die ihm drohte, nicht umsonst beklagt er sich über das Lob der Paduaner. Aber er war bereits zu schwach um den neuen Einwirkungen zu widerstehen.

Er kehrt nach Florenz zurück. Die Kunst hat sich dort inzwischen weiter entwickelt, das heitere Ideal der Frührenaissance steht in voller Blüte — Donatello kann der jungen Generation nicht mehr folgen. Er fühlt sich fremd und verlassen in seiner eigenen Vaterstadt. Seine letzten Werke sind der Ausdruck eines verbitterten, vereinsamten Gemütes. Wo sie dramatisch werden, da zeigt sich nichts mehr von gesunder Kraft: man hört nur noch den gellen Aufschrei der Verzweiflung. In den Reliefs der Lorenzokanzeln lebt bereits der krankhaft fanatische Geist des Savanorola, des Todengräbers der Florentiner Kunst. —

Donatello ist eine der tragischen Persönlichkeiten, die berufen scheinen ein Volk seinen höchsten Blüte entgegenzuführen, die aber selbst dieses Ziel nicht erreichen sollen. Kaum haben sie das gelobte Land in der Ferne gesehen, so gehen sie zu Grunde — oder sie geraten noch im letzten Augenblicke auf Irrwege. Den Massaccio traf jenes, den Donatello dieses Geschick. Donatello wußte zu Anfang sehr wohl welchen Gang die Kunst zu machen habe; seine erste Entwicklung beweist es durch die That. Doch er verliert schließlich den so sicher eingeschlagenen Weg. Er fragt hier und dort, man verweist ihn nach rechts und links, er folgt den verschiedenen Angaben, er gerät auf Irrwege — in einer trostlosen Einöde bricht er schließlich ermattet zusammen.

Einheit der Persönlichkeit: das ist es was Donatello fehlt. Viktoria Colona sagt gelegentlich von Michelangelos Werken, sie alle zusammen ständen da wie ein einziges. Bei allen Künstlern ersten Ranges ließe sich dieses Wort anwenden. Es paßt auf Michelangelo nicht besser als auf Rafael, Mozart,

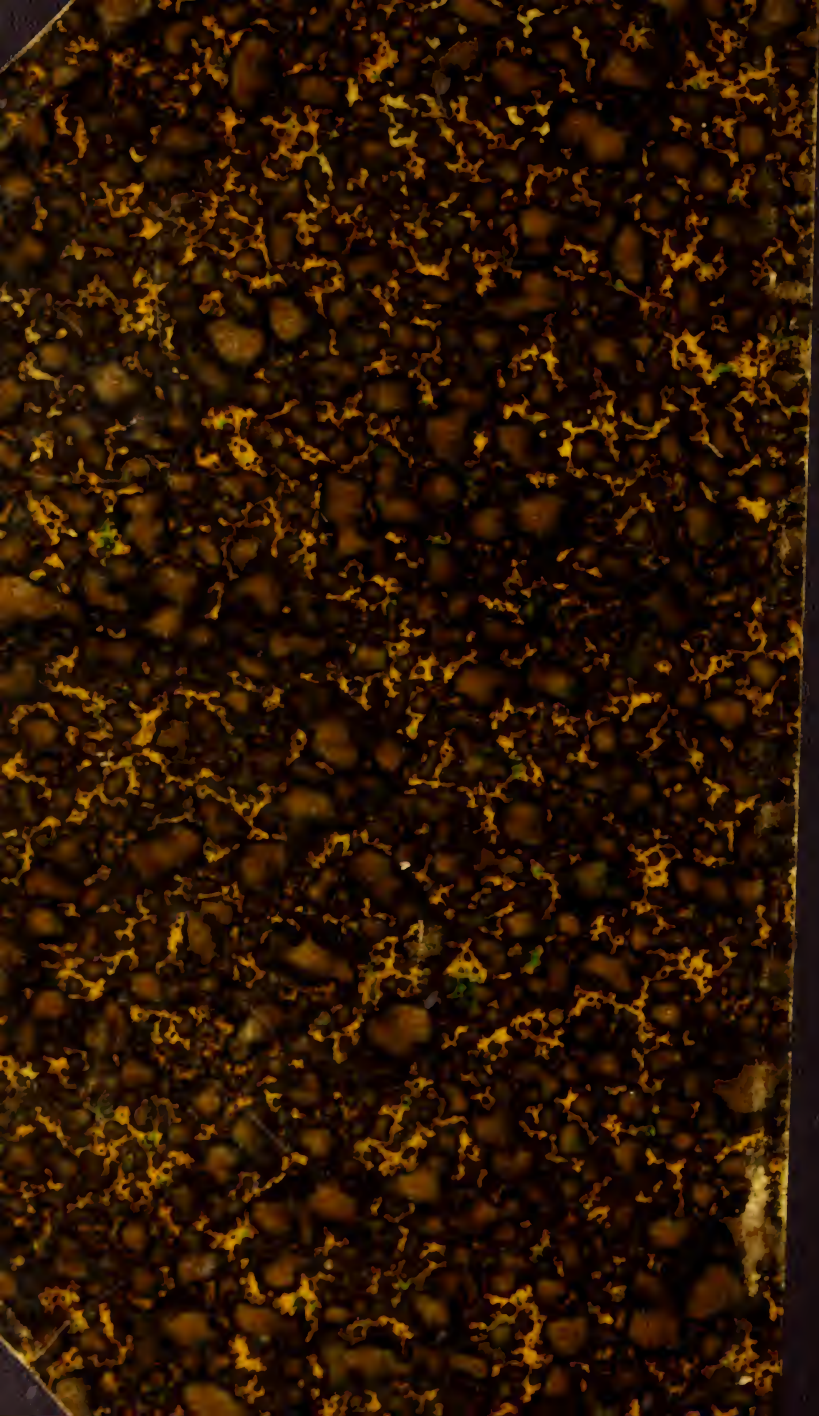
Goethe. Alle ihre Werke zeigen eine innerliche Verwandtschaft, man sieht daß sie Geschwister sind. Würde man aber ohne bestimmte Kenntnis die Anunziata oder den David dem Künstler des Zuccone oder der Magdalena zuweisen? Der Mangel an innerlicher Einheit ist es, der Donatellos Gesamtwirken im Grunde weniger bedeutend für die Kunstentwicklung seiner Zeit werden ließ als es sich hätte erwarten lassen. Man hat wohl in letzter Zeit (mit einer Verwechslung von Ursache und Wirkung) aller künstlerischen Erscheinungen der Frührenaissance von ihm abhängig gemacht. Zu anderen Zeiten hat man denselben Donatello als Stümper verdammt. Das sind einseitige Urteile des wechselnden Zeitgeistes die keinem hervorragenden Künstler erspart bleiben. In Wirklichkeit konnte Donatello auf keinem Gebiet der Skulptur späteren Generationen zum Vorbild werden, weil seine Thätigkeit auf keinem derselben ein abgeschlossenes Ganze bildet. Immer wo er im Begriff ist das Höchste leisten zu können, bricht er jäh ab. Nach Georg, nach Jeremias, nach der Reiterstatue treten Wendungen ein die der jedesmaligen Entwicklung die Spitze abbrechen. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben daß Donatello in historischer Beziehung Meistern nachsteht die ihm an künstlerischer Potenz weit unterlegen sind. Ghiberti zum Beispiel. Die höchste künstlerische Begabung wird man Donatello nicht absprechen können. Noch in seinen letzten Reliefs entdeckt man unter den fratzenhaften Linien oft Gedanken von einer Größe und Innigkeit, daß man sich unwillkürlich fragt: was würde Donatello wohl geleistet haben, hätte er zu einer Zeit gelebt die seiner ursprünglichen künstlerischen Richtung nichts in den Weg legte? Hätte er im Rom des 16. Jahrhunderts nicht der Rivale eines Michelangelo werden können?

Doch die Kunst fragt nicht was hätte er werden können. Sie sieht nur das wirklich Vorhandenene und richtet darnach

ihr Urteil. Da bemerkt sie denn einen Künstler der sich Anfangs wohl herrlich entwickelt, dann aber auf Abwege gerät, um sich schließlich von der Gunst und Ungunst seiner Zeit bald hier- bald dorthin leiten zu lassen. Es fehlte ihm die rücksichtslose Selbstherrlichkeit, er konnte nicht herrschen, er gehorchte. Unter den Künstlern vom ersten Adel ist Donatello nicht zu suchen.

Borghigna März 92.

Druckfehler.

Seite	7	Zeile	1	von	oben:	„zuverläſſigeren" ſtatt zuverläſſigen".
„	30	„	16	„	„	„nur" ſtatt „nun".
„	31	„	14	„	unten:	„gemeinſames" ſtatt „allgemeines".
„	33	„	3	„	„	„Re=ſpiration" ſtatt „Res=piration".
„	42	„	6	„	oben:	„cacasangne" ſtatt „cassangne".
„	42	„	11	„	„	„ſeine Zeit" ſtatt „ſein Ziel".
„	64	„	10	„	„	„einen Orgellettner" ſt. „eine Orgelleur".
„	69	„	7	„	„	„wurden" ſtatt „werden".
„	77	„	2	„	unten:	„wäre" ſtatt „war".
„	79	„	4	„	„	und Seite 80 Zeile 4 von oben „Orvieto" ſtatt „Orrieto" und „Orrieto".

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 6992